

## ابراهيم أصلان والواقعية الانطباعية



بقلم : د. سيد حامد النساج

يعد ابراهيم أصلان واحدا من ممثلي هذا التيار الذي نحن بصدده ، وهو تيار الواقعية الانطباعية ، لا تخلو مقالة من ذكر اسمه ، ولا دراسة من الإشارة إلى علامات التجديد عنده ، أفاضت في الكتابة عنه أقلام كثيرة ، وأشادت بريادته السنة المتحدثين في الندوات والمقاهي ، وأصدر نقاد بأعيانهم أحكاما باهرة ومباركة عن عبقريته وتميزه ونموحه وتفردته ، وذلك منذ صدور مجموعته القصصية الأولى ( بحيرة المساء ) ١٩٧١ ، ثم مجموعته الثانية التي جاءت بعد ست عشرة سنة ( يوسف والرداء ) ١٩٨٧ .

وعندما أفاض في الحديث عن موقفه الفني ، وأدواته التي يستخدمها ، ويزيجه ، في كلمات صريحة ، واضحة ، في المجلد الثاني ، من مجلة ( فصول ) العدد الرابع - يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٢ . كان ذلك بمثابة الباب الملكي الخاص الذي انفتح للدخول إلى عالمه . حيث المنهج ، والعالم ، والأسلوب ، وطريقة الكتابة ، والعناصر الفنية كالشخصية ، والمكان ، والزمان ، والحوار ، ووجهة النظر ، والحدث ، والواقع التي تدفع إلى الكتابة .

بعدما يقرب من مرور عشرين عاما على

كان ذلك بمثابة الباب الملكي الخاص الذي



بالضعف والتردد والسلبية ، والوقوف عن الحركة والتقدم إلى أمام . كما دفع إلى الابتعاد عن الواقع ، إشاراً للسلامة والأمن . فلم تعد أية قصة قادرة على إقناعنا بأي شيء تقدمه : شخصية ، أو موقف ، أو فكرة . مما يدفع القارئ - دائماً - إلى التساؤل الملح عما يريد الكاتب قوله من وراء قصته ؟ أو لماذا أتى بهذه الشخصية على هذا النحو ؟ وما هي الإشكالية التي تتركه ؟ أو ما هي الآراء التي يريد أن يبيها متعلقة بواقع الحياة في مجتمعه ؟

ومما يزيد الموقف غموضاً أنه - في حديثه - لم يكشف عن موقفه السياسي ، ورؤيته الاجتماعية ، وعقيدته الفكرية ، والشخصية التي تشغله . وإلى أي القوى يتحاز ، ولما أخوفاً من أن يصيبه أي أثر من أي نوع أحس الحديث عن المدرسة الفنية التي يتبعها إليها ، أو الاتجاه الذي يتمتعه ، أو الخصائص التي تتسم بها كتابته ، ومدى الوعي بما يقدمه - هو ورفاقه - من جديد . ويكفي أنه أعلن أن ( الدافع إلى التعبير عن الهموم - في الفن - دافع وجداني ) . إن مسألة المفزى في القصة القصيرة - كما يقول إبراهيم أصلان - كغيلة بلن تفسد كل شيء ؛ ( إنها تثير جدلاً ولكنها لا تنتج فناً يرقى إلى مستوى التجربة التي يمكن أن تضاف

بداية إسهامه في ميدان القصة القصيرة . لكن أحداً ممن كتبوا عنه قبلند ، أو ممن وضعوه في مكان الريادة التجديدية والثورية في الستينيات ، لم يشير إلى هذا الحديث المكتوب المصهور بتوقيعه . لعلمهم رأوا فيه كشفاً لأحكامهم الخالغ فيها ، وإيضاحاً للسطحية الغالبة على ما كتبوه عنه ، واعتراضاً ضمنياً بكل ما استهينوه من قلب الحقائق ، ومن بعد عن الصدق .

ما الذي يمكن أن يقوله نقاده في تصويحه : ( لم يكن لدى أبداً فكرياً واضحاً ) ( ١١ ) أدبت أن أوصله إلى أحد .. لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى لحملها تلك القصص - والدافع إلى التعبير عن الهموم - في الفن - دافع وجداني ) من ٢٥٩ ، ٢٦٠ من مجلة (فصول) التي أشرفنا عليها . لا فكر ، لا رسالة ، لا معنى ، لا

مفزى ! ومع ذلك احتفظوا بقصصهم باعتبارها علامات رائدة في طريق التجديد الذي ينبغي أن يستند إلى رؤية ثورية ، وإلى رسالة تقدمية ، وإلى معنى ذي قيمة ، وإلى هدف إنساني ، وإلى جرأة في تحدى الواقع وفي الصدام مع تناقضاته بدلاً من الخوف الذي مثل القنرة على التفكير ، فلم تعمل كثير من القصص فكراً ، والخوف من الانحياز السياسي أو العقدي أو الاجتماعي ، الذي أصاب الشخصيات



## القصة القصيرة المصرية في الستينيات ♦ ♦

المرجع السابق ، نفس الصفحة

### ● بين المكان والزمان

ولما كان الدافع إلى التعبير عند الكاتب « دافعا ذاتيا » وجدانيا ، فإنه يلامس سطح ما هو كائن فقط ، إن « ذاته » موجودة في فقر البداية في معظم ما كتبه من قصص قصار . ويعمل ما لاحظنا توفر عناصر وأشياء وموجودات معينة في بدايات قصص محمد البساطي ، فإنا لا نخفى ذلك عند تأمل قصص إبراهيم أصلان لا يترك تكرارها ، ولا يفكر في ابتكار غيرها . تقدم لنا البداية « الأنا » و « الآمن » و « الطنوار » و « اللبون » و « أرائحة » و « المطر » و « الرذاذ أحيانا » و « الرجل النحيل » و « الشجرة العتيقة » و « ميدان الكتب كبات » بامسية ، إن إبراهيم أصلان يجعل « المكان » شيئا أساسيا في القصة ( لابد أن تكون الحدود الجغرافية التي تتحرك فيها القصة كاملة وواضحة أمام عينى ، وأنا أختار منها ما يعنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التي لا تكتب تظل موجودة وحاضرة في قلب ذلك القليل الذي يكتب ) أما « الزمان » فإن ما يهم الكاتب منه هو ( الضوء ، أو دوجة النور ، هل يحدث ذلك والشمس في قلب السماء ؟ هل انحدرت ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك يجري في الوقت المتأخر من الليل )

إلى جوارب الناس ) . ويقول : ( لذلك قد يذهب الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو في الغالب لن يكون منشغلا إلا بهذا قطعة الأرض التي تدسعهما ، بالطلاء المحيط ، بالصوت العنبري ، بالأوراق الخضراء ، بعرق السماء الرمادية التي تدنو بينهما ، إنه يألم هذه الأشياء ويبحث فيها الروح ، بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته وعبر عن المعنى في مجمل الأوصاف التي يعيش فيها ، عبر عن كل ما يملك حيالها ) ص ٢٦ ( فصول ) م ٢ - ع ٤ هذا هو كل شيء بالنسبة للكاتب إبراهيم أصلان ، فالمقهى ، والطنوار ، والكوريش ، ومقاعد القش ، أو المقاعد الخشبية ، والطولة ، في الغروب ، أو في ظلمة الليل ، مع الضوء الخافت ، أو الرصيف اللامع ، والشجرة المورقة ، والمعلف الأزرق ، والرجل النحيل أو تقبضه السماء ، هذه هي أمس ، المعنى ، أو « المعنى » . ولما يستوفى الكاتب شهادته لتاريخه ، ويكون قد حدد موقفه من « مجمل الأوصاف » التي يعيش فيها ، والواقع الصافي بالصراع ، والتناقض ، والآمن ، ولعل تكرار تلك الجزئيات ، والاختلال بضرورة سيطرتها على بدايات القصص ، جاء نتيجة لحرص الكاتب على أن « تمتش » وجهة نظر كاملة ، كما يقول ( وفي هذه العنود يمكن القول بأن قصصى كلها كانت مشروعا واحدا )



الجرسون قد وضع بضعة مقاعد على شاطئ النيل ٢٩٤. وهناك (على الطوار تقدم رجل وامرأة) ٢٢ و (على الشاب التحول) ٣٢ الأشياء ذاتها. والأماكن غيرها. تحدها فقرة البداية هي قصة رائحة المطر ١٥ وثمة رجل نجيل. وآخرين. ولا تحمل قصة إتهم يوشين الأرض. الطوار. والمقصود والمقدد الفس عند الناصية

التعبير الوحيد الذي قام به الكاتب فيما يتصل بفقرة البداية. نلاحظه في مجموعة (يوسف والراء) الصادرة عن مختارات فصول ١٩٨٧. حيث فتحت الفقرة. وقسمها حركات متتابعة. واعتمد على الجملة الواحدة. ومنحها رقما. ثم جرى الجملة الثانية فتخذ رقما تاليا. وهذا الكمال. الصورة. أو. الحبور. الملكية. تدعى القارئ. وحده. وكان الفقرة الأولى قد استوفت دورها في التهيئة للرجوع. وهو يفصل بين الفقرة والأخرى بهذا الرقم. لكن تبقى المفردات التي شغل بها قصصه كما هي. تحدد مثلا لهذا في قصة الفرق. وقصصه يوسف والراء. مع الاحتفاظ بتقسيم المدينة قسمين. وخافة الطريق. والظلام الخالك. والضوء البرتقالي الخافت. وما شابه ذلك. وإذا كنا قد قرأنا لبعض الكتاب عناوين داخلية. تشكل جريا في العناء.

ويلاحظ القارئ أن الزمان المتكرر بمفهومه - هو - آخر الليل - أو عند الغروب - أو عندما يكون الضوء برتقاليا خافتا. لأن هذه المساحة الزمنية تساعد على إمدك السيطرة على - الجو - وتوائم الشعور الداخلي الذي يستهدفه. تطالعتنا كلمات البداية في قصة - المقهى القديم - مجموعة (بحيرة النساء) بما يؤكد ما نكسرناه (في النصف الأخير من النيل. وقف رجل ضليل العجم برندى معظما أسود على حافة الشاطئ. وألقى بنظرة شاملة على ميدان الكبت كات. كان الميدان خاليا. تحده من كل جانب أعمدة رفيعة عالية ذات لون فضي تتدلى من نهاياتها اللحية مصابيح صغيرة ينداح منها ضوء أزرق فاتح. . . .) وتبدأ قصة البحث من مسوان. فإذا بها حكاية (بعد منتصف النهار بقليل. كان هناك رجل نجيل يسير في خطوات مستقيمة على طوار الشوارع الطويل الذي يقسم المدينة إلى قسمين. وكان الطوار مزدحما بالنساء والرجال الذين كانوا يتقدمون في كسلا الاتجاافين. وبدأ ضوء الشمس منعكسا على سقفوف العربات التي كانت تخرج فوق الأسفلت في بطة شميد. وكان ذلك الرجل الفحول برندى حلة رمادية) ١٧

وفي قصة - بحيرة النساء - (في النصف الأخير من النيل. كان



## القصة القصيرة المصرية في السبعينات ♦ ♦

منها إلى الترويض والإحكام العقلي والمنطق - يقول عن قصة « في جوار رجل ضريب » ( ولعل ما أوردناه حتى الآن من تحليل لبناء بعض القصص تضمن نوعاً من الحكم على صدق الموقف الفكري الذي حدد بناء التحليل القصصى أو بمعنى آخر أعطى الانطباع بالحياة فى مستوى البناء والتكوين الفني - ويبقى بعد ذلك أن نحصد يتوكمز بقية « رعية الهموم والاهتمامات الإنسانية ، التى حوت حواها قصص أخرى ورغم أننا سنجدنا فى الغالب تجسيدات للعقم والاستحالة والفلس ومن وجسود لغة مشبعة للتواصل الإنسانى ، رغم ذلك فعلها تمثل قدراً من الحساسية بتدوين تجربة الإنسان فى عصرنا - غير أنها ورغم اختيارها بالتجريد والرمز تخاطب تجريباً نحن ونفهم التعبير عن قلق وعذابات مرحلة الانتقال التى نعيشها بكل جوانبها ( النفسية والمطلبية الآن ) « مقدمة فى القصة المصرية القصيرة - المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ . ص ١٤٤ - ص ١٤٥ . والابتداء عيد الرحمن أبو عوف . واحد ممن لم يتركوا فرصة للكتابة من قصص هذا التيار ، ولعله كان واحداً ممن شاركوا فى النقد المتتابع ، المنطلق من التأنييد المطلق لكتاب هذه المرحلة ليس غير . لذا

فإن إبراهيم أصلان يعدل عن ذلك . ليحمل الأرقام محل الكلمات . كما أنه يحتفل بوصف الحركة الداخلية الخاصة بالشخصية ، والجو المحيط بها فى لحظة تواجدها فى « الموقف » أو « الحدث » . وهو لا يستند فى ذلك إلى دراسة نفسية أو معرفية علمية بأغوار النفس ، وصراعاتها ، وثاقضاتها . ولكنه يقدم ذلك فى ضوء ما يحدث فى أعماقه هو ، وما يصطرع فى داخله من مضاعف وأحاسيس والفعالات . أنظر ص ٢٢ . ص ٣٨ - قصة - بتدوين من نعتاس - مجموعة ( يوسف والرداء ) .

وهيما يتعلق باستخدام الأرقام بدلاً من العناوين الخاتمية ، فإن ذلك يختلف عن نفسه فى شكل قصص مثل الفرق القسيام - يوسف والرداء - المصنوع فى الخسارج . وهى تتركز أغلب قصصها مجموعة الثانية ( يوسف والرداء ) . فى حين وجدنا قصة قصيرة واحدة تشكل على هذا النحو ضمن مجموعته الأولى هى قصة « فى جوار رجل ضريب » . وهذا هو ما نلاحظه فى الفقرة التى تتخذ رقم (١) ، (٢) ، (٣) . ولا يستطيع عيد الرحمن أبو عوف أن يقتنعنا بالإضافة التى أضافها إبراهيم أصلان فى ميدان الشكل الفني . ولا التجسيد الذى أحدثه فى البناء المعماري للقصة القصيرة ، ولكنه أطلق أحكاماً غائمة أشبه بالتهويم والغموض



كان حرصنا على أن نقل هذه الفقرة المطولة

### ● لا ترابط بين العناصر !

إنه لم يحلل البناء الفني . كما أن فكرة لا ترابط بين عناصرها ، إذ إن المعنى غير واضح . وكأن القارئ ، بسند عبارة مترجمة في غير انساق . والفقرة التالية تؤكد ذلك : ( إنها في النهاية تجربة قصصية لها صولتها المتوحد في قصتنا المعاصرة برغم ما تتضمن أحياناً من استقطاعات ذاتية تستمد نظراتها في الكثير من اللون العصري لتجربة الكتاب أصحاب النظرات الأحادية الجانب المتعاليين برويتهم الذاتية مع بعض الجوانب المتناكفة للحياة وأحداث سقوط الإنسان وضبطه . إسقاط هذه الرؤية على كلية الواقع الإنساني والواقع في سلسلة مغالطات فكرية لا تنتهي . تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة ملغاة . تتجنب ربط الموضوع بالذات ، والتواهر بالجوهر والأجزاء بالكلية ، غير أنها تحقق ، في اعتقادى ، - بعد كبير - وعياً بتحويلات السرد القصصى ، عن كل الطرق التقليدية المستهلكة ) ص ١٤٦ .

والأستاذ عبد الرحمن أبو عوف كتاب بعنوان ( البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية ) - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٩ ، قال فيه

تفسر الكلمات هي موضع عدم الرضا ، بعد أن وصف تحارب إبراهيم أصلان بأنها ( عاجزة عن إدراك علاقات التأثير بين تفاعلات الانتقالات المتصل في حياتنا وبين التدرج المعقد في بنية تصورها الفكرى . ويتبدى قصور الإدراك في سلسلة مغالطات لا تنتهي ، تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة ملغاة . تتجنب ربط الموضوع بالذات ، والتواهر بالجوهر ، والأجزاء بالكلية ) ص ١٥٦ . وهو يرجع ذلك عند إبراهيم أصلان ( لوحدة النوع القريب المختبىء في ظلام عدم الفهم ونسبية الإدراك ) . وبعد وصفه القصص بالتسلية ، ونهاية تنويعات عذائية لنفس اللحن الرئيسي ، يشير إلى تناقض الإحساس الجوى والفاعل مع جوانب حيث الحياة رغم وضوحها من زاوية التأليف الجوى لعدم قدرته على السيطرة على واقع الحاضر ، الذى تصور من خلال رؤية الغائبة معظم وقائع هذه القصص وشخصياتها ص ١٥٩ . ويتنهي إلى ما يخالف حكمه في ١٩٩٢ حيث يقول : ( ورغم تمسك الوعى الفنى القصصى وحسنه الجمالى الأصيل ، فلا يمكن إعفاؤه من الهتكاد الوعى بالبعد الفكرى المختبىء وراء العوالم المبهمة التى يصورها ) ص ١٦٠ . إنه نموذج من الكتابات النقدية المواكبة لـ



## القصص القصيرة المصرية في السبعينيات ♦ ♦

واللافت أن نجارب نجيب محفوظ في القصة القصيرة بعد ١٩٦٦، سبقت - في ثورتها وبنائها الفني الجديد - كتابات هؤلاء «الوسطيين» المترددين الخائفين. فكروا وفنوا موضوعاً وشكلاً. فمُسَّطَط الأشياء على نجيب محفوظ باعتباره رائداً جديداً منه، ويسبق جيله في حين وقف مثل هؤلاء وتفرجون عليه، وينبهرون به، دون أن ندعمهم القِيرة الفنية لمحاكاته، والسير في السبيل الجديد الذي راداه وأعلن عنه - بالفن - لا بالصياح والهباج. بالإبداع لا بالتقليد والحُرب. ومع ذلك فإن الكتابات النقدية المصاحبة لقصص هؤلاء ظلت مستعمرة في ميالاتها غير المنصفة، بعيدة عن الصنق النقدي. حتى تحولت قصص هذا التيار «الوسطي» إلى قصص «ثورة» وغسدت مواقفهم «الوسطية» محاولات لا نظير لها. وأصبحت محاولاتهم «التواضعة» تيارات واتجاهات «ثورة» وفاعة. إلى غير ذلك من الصفات التي قد لا تجد مصداقيتها في النصوص ذاتها.

### ● نماذج متكررة

على هذا النحو كان اقتراب إبراهيم أصلان في بعض قصصه من محاكاة ذلك العالم المعبث الذي غلب على القصة الحديثة، مع احتفاله بوصف الأشياء الخارجية وصفاً دقيقاً، وتقديمها بصورة

إن التراسية النصية لما أنتجه إبراهيم أصلان ورغافة، قد تدفع إلى الاعتقاد بأن اقترابهم من استخدام الوسائل الفنية الحديثة (كالرمز، والأسطورة، والحلم، والمونولوج الداخلي، والاستعانة بالتراث الرسمي أو الشعبي، والهيث) كان اقتراباً حذراً مصحوباً بكثير من عوامل التردد. بمعنى أنهم لم يضعوا «الثورة» على الشكل التقليدي القديم، هدفنا أساسياً يسعون إلى تحقيقه، حتى يصحوا - بالفعل لا بالقوة - بالكتابة لا بالأعلان والدعاية - محددين ثائرين مختلفين عمّن سبقهم. ليس فقط في أساليب الصياغة وأدوات التشكيل، ولكن - أيضاً - في الفكر التي يعالونها، والموضوعات التي تدور حولها قصصهم، والقضايا التي يشعرونها. بحيث قاسى قصصهم «هضم» ضاحكة، مختلفة في تركيب مادتها، وفي اتجاهها الفني والموضوعي، وفي أثرها وإيقاعها، وقوتها، وعمق نظرتها. وتختلف - كذلك - من حيث غناها، وشمول نظرتها للحياة.

والنصوص القصصية ذاتها تدل على تواضع شديد في الإقدام على تجربة قصصية جديدة، أو تشكيل فني مستحدث. بل إنها تدل على حيرة وقلق واضطراب عند محاولة الاقتراب من الأنوار الفنية الحديثة.



عنوان « نجد الرأس مائلة إلى الأمام أو على الصدر - دليلا على عدم الاستواء - والشذوذ ، والفرابة المثيرة للدهشة - تعيش الشخصيات في غير وعي ذاتي أو في عالم لا عقل فيه ولا تفكير ، ولا صدق ، ولا موضوعية ، ولا واقع - هذه الشخصيات النائمة ، البلهاء ، وهذا العالم العيشي الوجودي ، جعلنا ابواهيم أضلالا يقترب - قليلا - في القصص التي أنشأنا إليها فقط - من التجارب الجديدة في القصة القصيرة الحديثة ، لكن ذلك لم يأت استنادا إلى رؤية فكرية محسدة ، وإنما ظل أسير حكايا بعض القصص المترجمة ، ووقعت حدوده الجغرافية شديدة التضييق ، ومساحته التي تحرك فيها محصورة في « الطوار » وفي « المقهى » - وفي « تحرك ضيقة فوق السطح » ، ولم يفلت من أسير الانجساح الواقعي في احتفاله بالشخصيات المنحبة من الأحياء الشعبية ، وفي انهياره بمفردات الواقع المادي ، وحرصه على للمتها وتجسيدها في مكنن معين هو « المقهى » دائما ، هناك رؤية محدودة جزئية غشلت في سبر الأغوار البعيدة والعميقة لهذا العالم الذي أحاط به ، ولتلك الشخصيات التي حاول تقديمها - ومن ثم جاءت محاولات الاقتراب من « ملعب » التجديد لتقلدا وليس ابتكارا ، تشويها وأيس إضافة أن أخترافا

أقرب إلى الفوتوغرافية ، وكسائه يريد التأكيد على سمة الجمود والجفاف والشخصيات هي الأخرى باردة ، خافت ، خالية من المشاعر والعواطف ، لا تنبض بأية أحاسيس ، وهي تمساج متكرر ، لا تحمل الشخصية اسما كما أو كانت شبيها ما ، ولا يزيد عدد الشخصيات في القصة عن رجل وامرأة ، أو والد وبنات ، أو رجلين والرجل ضئيل الحجم ، نحيل ، أو سمين ، والشباب نحيل أو محتلى ، وكسائه يريد تثبيت صورة الإنسان في هذا العالم على هذا النحو ، فهو في مجتمعه لا يخرج عن هذه الدائرة ، إنها أنماط لا إشباعات سيكولوجية لها ، كذلك فإن « المقهى » و« الطوار » وتكرارهما في الكثرة الغالبة من قصصه ، تؤكدان هذا المعنى التوقفي الثابت ، التوقف ، الفراغ ، الركن الأرض خراب ، الساعة متوقفة ، الملهي قديم ، الغرف فوق السطح ، « الرغبة في البكاء » ، « التحرر من العطش » والشخصيات تعيش في بلاهة ، وفي وضع غير انساني لا استواء فيه ، واهنة ، ضعيفة ، مريضة ، هامشية ، لا نجد ما تستند إليه إلا جدارا خشميا متهاككا ، ( انظر صفحات ٢٤ ، ٤٨ - يوسف والرداء ) ، وفي قصة « الملهي القديم » أراج البائع ظهره إلى جدار الكشك الخشبي ، كما أراج الرجل النحيل ظهره إلى سلة المهملات في قصة « البحث عن



## القصة القصيرة المصرية في الستينيات ♦ ♦

شخصياته ، مستخدما ضمير الغائب : هو ، هي ، أو ضمير المتكلم : أنا ، نحن ، أو ضمير المخاطب : أنت ، وأحيانا يشير إلى البطل على أنه « ولد » أو « رجل » ، أو على أنها « الفتاة » أو « امرأة » ، واللازمة التي لا تفارق الشخصية هنا هي « القيام » ثم « الوقوف » أو القيام فالوقوف . فهي في ص ٢٤ « قامت واقفة » مرتين في الصفحة الواحدة . وفي صفحة ٢٥ « قام واقفا » . و « قام هو واقفا » ١٦ ، و « قامت واقفة » . وصفحة ٥١ « عندما قام واقفا » . وفي بعضها الآخر ما سبق أن أشرنا إليه من النوم ، أو الارتشاء ، أو الميل إلى جلوس ، وما شابه ذلك .

لكن الوضع والمال اللسطين يحتفظ بهما إبراهيم أسلان لكل أبطال قصصه القصيرة ، يقران فساؤلا ملحا : هل يكتب مثل هؤلاء الكاتب قصصه ، ويرسم شخصياته - بلا وعي ، ومن غير إدراك لأبعادها ، وفرونها ، وملاحها النفسية والمقدية والبيولوجية والفكرية واتتماتها الطبقي الاجتماعي ، وقدراتها الاقتصادية ؟ ألم يخطط لها طريقا تسير فيه ، وهدفا تسعى إلى تحقيقه ؟ ألم يضع لها ضوابط في السلوك والأقوال والحركة والإشارة والنبرة والإيقاع ؟ أم تراه ينسى هوية شخصياته ، فتضيع منه ملامحها ، ويتوه زيتها ، ويطمس وجودها ، فيقدمها مرة

إن مراجعة صفحات ٨٥ ، ٨٧ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٧ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٤٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ من مجموعة ( بحيرة المساء ) تؤكد أنه لا تغيير في الشخصيات ، ولا تمديد في رسم ملامحها ، إذ إن الملامح ثابتة ، لا تعبر عن خصوصية وتمايز ، ولا توجد أية دلالة فكرية أو رمزية أو طبقية ، على ولعه بهذه الشخصيات ، وصورها في المجتمع أو في القصة . المجتمع المصري لا يخرج الناس فيه عن حدود البدانة ، أو ضلالة الحجم ، أو العجز ، مع سحرة اللون ، وخلو الرأس من الشعر ، وارتداء القميص والسروال ، والمعطف الأسود شتاء ، وهم نائمون ، أو صالت وحسهم على الأكتاف ، أو يلغون نظرة على الشاطئ ، أو يمشون النظر في ميدان الكيت كات بأحذية ، علاقتها بالواقع المحيط علاقة واقعة ، إنها تمثل الأساس في جميع قصص ( بحيرة المساء ) ، وتصورها على هذا النحو يفترضها أن تكون زئيرا للبناء ، لأنها افتقدت كثيرا جدا من الإيجابية ، والوعي العميق بما يدور في أعماق المجتمع : سياسيا وفكريا واقتصاديا واجتماعيا ، وكان من المتصور أن تكون هذه الشخصيات أداة لتجسيد الفساد الكائن في المجتمع ، والموسم الذي ينخر في أوصاله الممزقة .

المجموعة الثانية لإبراهيم أسلان ( يوسف والرداء ) بهيئتنا الكاتب من



مكتوبة تنقل إليك المعاني والمشاعر  
معاني التجربة ومشاعر البشر الذين  
عاشوها - فاعيشها معهم ، واهتز وجدانك  
مع الايقاعات التي وضع الكاتب - بكلماته  
- أنغامها ( ) .

إلى غير ذلك من صيغيات عامة ،  
وأحكام مطلقة ، أظن ظناً أن كاتبها لم  
يقرا قصص هذه المجموعة ، ولم يستكمل  
- بعد - أبواب رؤية نقدية تستوعب كل  
نتاج ابراهيم أصلان ، لذا جاءت أحكامه  
وكتائمه مكتوبة عن كاتب آخر ، وعن  
قصص أخرى ، وما هكذا يكون النقد  
الموضوعي الجاد المسؤول ، أما إذا كان  
كاتب هذه الكلمات قد توهم أنها لن تقرأ ،  
ولن تراجع ، ولن تحلل ، غي ضوؤه  
القصص الموجودة في داخل الكتاب ، وفي  
إطار حركة القصة القصيرة في مصر ،  
منذ بداياتها الأولى حتى الآن ، قبله لا  
يخضع إلا لنفسه ، والكاتب الذي يبالغ في  
تقييمه ، ولو كان كاتب المجموعة هو نفسه  
الذي كلف بكتابة هذه الكلمات ، فإنني  
أتصور أنه رسم يوتوبيا لقصة قصيرة لا  
سبيل إلى تأليفها أو تطبيقها أو إبداعها ،  
وظل يعيش « حطم » تحقيق هذا العالم  
الحالم الوردى لقصة قصيرة لم يكتبها بعد ،  
منذ نشر قصته ، الأستاذ والنواة ، في  
مجلة ( القصة ) المجلد التاسع - سبتمبر  
١٩٦٤ - ص ١٢٨ ، حتى الآن !

ومرة ومرة ، متصوراً في كل مرة أنه  
يخلق ويستدع جديداً ؟ أم إنه قد أعد بعض  
« القمى » - « العرائس » - في أثواب  
جاهزة واللوان ثابتة ، وأحجام متساوية ،  
وجعلها جاهزة تحت الطلب ، لاستخدامها  
هنا وهناك وهناك ، وسوف تظل هذه  
التساؤلات قائمة ، إلى جانب ما قد يضعه  
غيرنا ، رغم ما نقرؤه تقديمها لمجموعته  
( يوسف الزواه ) من قبل المسؤول عن  
سلسلة « مختارات لمصنوع » أو بقلم  
الكاتب نفسه ، تقول الكلمات المدونة على  
صفحات الغلاف الخارجي ( ... ) وتؤكد  
هذه المجموعة كلاً من مكانة صاحبها  
كواحد من أبرز مبدعي جيله - جيل  
الستينات - في الأدب المصري الحديث ،  
واسلوبه ( تشكيكه ) الفريد ، ليست القصة  
حكاية ، ولا حتى العمل الحداثي في  
الحكاية ، إنها استخدام خاص للكلمات ،  
يجعل الكتابة الأدبية فناً ، في نفس  
السلسلة الفنية التي تجمع الرسم ،  
والموسيقى ، القصة هنا تجسيد تشكيلي  
بالكلمات ، من مجموع مبركات الحواس  
للحظة إنسانية بعينها ، ممتازة - هذا  
المجموع الحمى - بما يحمله العقل -  
عقل الراوي غالباً - من ذكريات أو  
تصورات ، أو مفاهيم أو مشاعر ، أو  
ممتازة بكل هذا جسيماً ، الإبداع  
القصص عند ابراهيم أصلان ، استخدام  
خاص لكلمات اللفظ ، بوصفها أصواتاً



## استمولوجيا الأحلام بين فرويد وابن سيرين

### للتعليق بوكرواميد

كل الناس تحلم ومثلنا من العلماء من يذهب بعيداً لجعل الحيوانات أيضاً كائنات حاملة. كلنا إذن نحلم. أحياناً نشكر أحلامنا وفي أحيان كثيرة ننساها وبالأحرى ننساها لكي لا نزعج حياتنا اليومية ونجعلها في دوامة الصور الخلقية، التي قد تكون مشبهة وغير محبة للذكرى ومرعبة أيضاً. اهتم كثير من العلماء بالأحلام، منهم علماء النفس ومنهم علماء الأعصاب والدماغ. وكتبوا عنها كتباً متخصصة ومعقدة لا يفهمها إلا النهر من هذه المجالات المعرفية والمطلع على خطاياها. وما يبحثنا نحن هو الجانب النفسي بهذا فأهم زعمائه فرويد ورونغ ولاكان وإريك فروم وغيرهم، كلهم أجمعوا على أن الأحلام مجموعة من الصور المتنافرة اللازمية لا ضابط لها. تتحفظ في صور مشمرة لها دلالات، دون شك، لكن في علاقة وثيقة بنفسية الحالم ومكوناته النفسية. وكل ما يظهر في الحلم له أهميته، ويمكن تفسيره إذا وصل المحلل إلى المعانيخ وخبر مشاكل الحالم النفسية في علاقتها بمحيطه الاجتماعي. ويمكن استنتاج عقد عامة كما فعل فرويد مثلاً لتسير على باقي النفسيات وعن طريق الماثلة. لأن بعض العقد ومسبباتها متشابهة من محيط إلى محيط وبالتالي فهي رموز تتكرر في واقعنا ولنا علاقة مباشرة بموضوعاتها، لهذا نجد الرغبات تحصر في إشباع اللذة. وعندما لا يتحقق نعلق تلك الرغبات باللاوعي وتكتبت وخلال النوم تتسلل لانعدام الرقابة أو خفتها وتصدر على خشبة الحلم صوراً، أشخاصاً، رموزاً وإشباعاً... إن الجهاز النفسي للإنسان غامض ومعقد البنى مرتبط بمراحل



نموه وتوحيدها. فعندما كان الإنسان يعيش فترة بدائية، كان الجهاز النفسي يسي معيداً عن المكروبات، لأن ما يتحقق في الواقع يحايل ما قد يتحقق في الحلم من إشباع للرغبات، لكن مع تسييس الكائن وعاصرته بالقيم والأخلاق والقوانين، أصبح الجهاز النفسي متخماً بالمكروبات التي يتحقق بعضها على مستوى الحلم لكن ليس بشكل مباشر لأنها غالباً ما يتم تكسير لذاتها بالبقطة أو الرقابة. وكما يقول فرويد ما من قوة يمكنها تشغيل جهازنا النفسي سوى الشعور بالرعية. لكن هذه الرغبة لا تتحقق في الواقع إلا بشكل مشوه أو ناقص. أما على مستوى الحلم فتتظهر وتتحقق لأن الرقابة دائمة الحضور وهي من يمنع الرغبات اللاواعية من الوصول إلى السيطرة على الجهاز الحركي للوعي. وفي أثناء النوم نحتال الرغبات اللاواعية لتصرف خواطرها ما قبل الشعورية كي تظفر بتحقيق صوري في الحلم، ولكن الرقيب عند النوم يعلق الحافظ على الجهاز الحركي فلا تستطيع الصور عند البقطة أن تتحول إلى تحقيق فعلي عن طريق الحركة لهذه الرغبة، وهذا طبعا بحسب وضعية النائم والمحيط الذي ينام فيه ودرجة استغراقه في النوم. نقول تفسير أم تأويل أم علم الأحلام؟

التفسير في اللغة هو الإيضاح والتبيين، وفي لسان العرب: التفسير (البيان. فسر الشيء يفسره ويفسره. فسرأ وفسره. أباه. والتفسير مثله... ثم قال التفسير كشف المعنى والتفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل ويطلق أيضاً على التعمية. ويقول أبو طالب الثعلبي: «التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازاً كتفسير الصراط بالطريق والنصيب بالطر...». وهو بهذا المعنى يكون للعلماء لا للخاصة. لأن التفسير يستعمل في تفسير الألفاظ فقط أما التأويل فهو تأويل للمعنى كتأويل الرؤيا، والتأويل تفسير باطن اللفظ. فالتأويل إخبار عن حقيقة المراد. وفيل أيضاً التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية. فالتفسير بحث في معاني الألفاظ لا اجتهد فيه، أما التأويل فهو اجتهد وترجيح في مدلولات لغة ثم استعمالها بحسب السياق والمقام.

ابن سيرين استعمل مصطلح تفسير، وهو فعلاً بحث في معاني الألفاظ، لكنه أيضاً رجح واجتهد وأخبر عن حقيقة حقيقة لا يصلها العامة، إذن كان يجتهد به أن يطلق على كتابه «تأويل؟» وبالضبط «تأويل الرؤيا» كما سنعرف بعد قليل.





كما كان على من ترجموا كتاب فرويد حول الأحلام أن يترجموه بـ «علم الأحلام». يقول فرويد موضعاً هدفه من كتابه.

هذه من هذا الكتاب أن أقيم الدليل على أن الأحلام ليست خالية من المعنى، وأنه يمكن الوصول إلى تأويل لها، وإن كان هذا يناقض معظم الآراء العلمية وشبه العلمية. فما من أحد كان يرى في الأحلام شيئاً منطقياً معقولاً من معدن العقول البشرية الموهودة لنا، وإن كانوا مع هذا يرونها ذات مغزى غير طبيعي. فمنهم من يربط بين هذا المغزى وبين عالم الخيب أو دنيا الآلهة وعلامات القدر.

انتهى كلام فرويد وهو هنا يحاول بتواضع أن يعلن عن علم جديد يخالف المنطق العلمي المتعارف فهو عقلاني وإن بدا للبعض أنه لا عقلاني.

لفظ الأحلام اشتقاقات يجب الوقوف عندها لأنها مرتبطة ببعضها بعضاً. في لسان العرب: (احلم، احلُم، والحُلُم أي الرؤيا، واجمع أحلام يقال حلم يحلم



إذا رأى في المنام . حلم في نومه يحلم خُلماً وأحتمل وانحلم ويقال حلم إذا رأى وتحلم إذا ادعى الرؤيا كاذباً . - إلخ .

هذا في الثقافة العربية وهو مرتبط بالكذب، لأن الحلم مرتبط بالشيطان وما يأتي من الشيطان فهو شر وباطل . ولا يعترفون إلا بالرؤيا .

أما التحديد العلمي للحلم فهو مجموعة من الصور الملونة وغير الملونة تنتظم في سلسلة من اللفظيات غير المنتظمة لا تخضع للمنطق ولا للزمن . تنتج عن فعل النوم الذي يخفف من رقابة الوعي مفسحاً المجال لمكونات اللاوعي لتظهر بأقنعتها ورموزها الدالة على نفسية الحالم السوي أو غير السوي .

حلم اليقظة : سلسلة من الخواطر والصور والتخيلات تخطر للمره على غير وعي ولا تتجه صوب هدف معين وهي تساور المرء خلال ساهات اليقظة وتملكه على غرار الهواجس والأوهام فيستسلم لها ويستغرق في سياقاتها .

وللأحلام في الثقافة العربية زخم معرفي هائل تناولته الآن بعض المطلعين على الكتب القديمة التي اهتمت بالأحلام وتفسيرها . ولعل أهم كتاب مرجعي للثقافة العربية في ميدان الحلم هو كتاب الإمام محمد بن سيرين . اهتم فيه بالرؤيا التي اعتمدها من عند الله . أما الحلم فهو أصعب ما تكون من عند الشيطان . وبالمظهر الإسلامي فالأحلام وعلمها هو خط عشوائي في طريق الضلال ، لأن كما تقول القاعدة ما بني على باطل فهو باطل . لهذا فقروا الذي يربط الظواهر النفسية وأعراضها وأمراضها بعقد وانشكالات جنسية واعتبرها بؤرة الأمراض النفسية . وهذا دليل آخر على أن تأويلات علماء النفس إنما هي تأويلات لوساوس الشيطان الذي يدفع الإنسان للمعصية .

لو سلمنا بهذا الرأي ، فستكون كمن يُطلب منه إجراء سباق سيارات دون معرفة بقيادة السيارات . وماذا عن الأحلام غير الجنسية ؟ هل هي أيضاً أضغاث أحلام ومضج من الشيطان ؟ . الأمر يدعو هنا إلى إعمال العقل . الصور التي تراها في الأحلام سواء كانت محبة لئاء أو مشيئة نخجل منها ، هي جزء منا لأننا نحن من يحلم بها ، من يراها ، من يشعر بها ، من يتحدث بها . من يعيش ويتعايش معها . فهي لا تفارقنا أبداً . أحلامنا هي مشاعرنا ، رغباتنا ، إحقاقاتنا



مكشورتاتنا، ملحماننا. هي الجانب المعتم من شخصيتنا الضاربة الجذور في عمق عصور سحيقة. وإلقاء الضوء عليها كهدف لتحقيق التوازن والمعرفة الإنسانية.

الأحلام في الثقافة العربية لها علاقة بالمستقبل. فهي تنبئة تحيط اللثام عما يحدث غداً وهذا هو التفسير الشائع بين الناس: يحلم بشرب الحليب، سيتزوج. يحلم أنه يلبس حذاء فسياسفر... فهي إذن منطوية وتخضع للمنطق، وليست الأحلام نتيجة بل هي مقدمات. طبعاً العقلية الشعبية خاصة والعربية عامة مشبعة بالتراكمات الخرافية واللاعقلانية. والمصطلح الذي يطلق على الحلم هو المنام ويبدأ سرده بلازمة حير وسلامة... وهو نوع من التطير، ولكي لا يحدث ضرر بدل أن يصبح خيراً. وهي ثنائية معروفة متحركة في العقلية. فهناك الشر ثم هناك الخير وليس هناك شيء بينهما، إما السلم أو التطرف. كما أن المنامات أو الرؤيا لها علاقة بعوالم أخرى خارقة عنا، ومتحركة قينا وكثيراً ما كان بعض الناس الذين يريدون المصائب والجاه يلجأون إلى تأليف منامات على قياس مقدس أو مدنس. كأن يحلم يهودي بموسى ونصراني بعيسى أو مريم وبرقي بسوذا ومسلم بمحمد وساحر بشيطان رجيم. وقيل على ذلك من أولياء وذوي قري، لكي يضغوا على كلامهم الشرعية وعلى شيوخهم القداسة. وقد تمنع هؤلاء القسرون وإلى يومنا هذا بسلطة رهيبة وسط العامة والخاصة فتحكموا في مصائر الناس وساموهم على هواهم. مما أفسح المجال للمشعوذين والدجالين للسيطرة على عقول الناس وجرحهم إلى أدغال الجهل، لا زلنا نعيش فيها. ولا يخلو العالم العربي من هؤلاء بل هم يتزايدون ويترحون أفكارهم في كتب وعلى صفحات الجرائد، خاصة في مصر التي نعرف حضارة موالية لتفويجهم.

هنا نقرأ كتاب ابن سيرين نجده يرفع الأحلام إلى خلق من الله سواء جاءت عن طريق الشيطان أو الملاك. وعندما يحضر الشيطان يخلق الله أياضيل الأحلام وهي عتيفة ومرعبة لتنسب إليه. وإذا حضر الملاك كانت الرؤيا صادقة. ويستعمل ابن سيرين مصطلح الرؤيا أثناء صحتها وليس مصطلح الحلم.

ولم ير الرؤيا ينبغي ألا يكون للعامة بل ينبغي أن يتم على يدي عالم متخصص بالتفسير (أي التفسير) لكي لا يكون هناك تحريف أو تشويه في التأويل

ويحق لنا الآن أن ننساء عن تصديق رؤياهم ما دامت تقبل الصدق



والبطلان؟ أولاً الرسول ثم الأبطال والحيوانات . بينما قد تصدق وعالمياً لا تصدق من كان على جنانية أو سكر أو من كان من الغلمان والجواري، والغالب أن الشيطان متسلط عليهم . إذن هؤلاء لن تصدق رؤياهم ولن يتحقق من أحلامهم شيء يذكر .

ونقسم ابن سيرين الرؤيا إلى قسمين :

- قسم مفسر ظاهر لا يحتاج إلى تعبير أو تفسير .

- قسم مكنتى مضمرة تدع فيه الحكمة والأنباء في جواهر موشاته .

لأن من له رؤيات ظاهرة فلا يحتاج إلى تفسير . أما الذي يشار له بطبعه . كالذي له طبع في الصيف أو الشتاء يرى الشجر التمر، النحر، النار، الملايس، المساكن، الحيات، العقارب . ومن له طبع في الليل أو النهار يرى الشمس والقمر والكواكب والنور والظلمة والنفاذ والحفاني . . .

والرؤيا بصفة عامة إما تنل على خير أو شر .

وهي متعلقة بالماضي وما سلف وخلا وفرط وانفضى (وهنا يلتقي مع فرويد كما سنرى بعد قليل) . وقد تأتي بالمستقبل منخبر عما قد يأتي من خير أو شر (وهنا يلتقي مع تلامذة فرويد كيونغ وميلير) . الحلم عندهم يضمن رؤيات ماغسرية لكنه أيضاً يسعى نحو المستقبل) . لكنه يقف عند ابن سيرين بين استشراف الخير أو الشر من الرؤيا في حين أنه يتضمن عايات الحلم ومراسمه . ويعتمد محمد بن سيرين في تحديده لأقسام الرؤيا على مرجعية مقدسة أي ما رواه الرسول، بحيث قال: «الرؤيا ثلاثة، رؤيا بشرى من الله تعالى، ورؤيا من الشيطان، ورؤيا يحدث بها الإنسان نفسه فبراهها» .

كما اعتمد ابن سيرين في تأويله للرؤيا (الأحلام) على عدة مرجعيات منها الديني والثقافي . فكان يستند إلى ما تناقلته العرب عن تعبير للرؤيا، سواء عند الخاصة (الفقهاء، أصحاب الحكمة، الشعراء . .) أو عند العامة التي تأخذ بالظاهر ولا تفرص إلى الباطن . مثل تعبير رؤيا شخص اسمه الفضل معناه أفضل وآخر اسمه راشد معناه إرشاد ورشد وصالح معناه السلامة، وسقوط



الأسنان معناه الموت والنخوة معناها الزواج . . . إلخ .

وقد تنوعت تفسيرات ابن سيرين ما بين رموز ودلالات تستجيب للذهنية الإسلامية الضاربة جذورها في ثقافات شعوب عديدة كانت تؤزل أحلامها وفق المسروح به والجائز . وهي بذلك تسعى إلى تشييد شيفرة مؤخذة ومؤخذة . رغبة توافق المضاء السياسي والسياسي الثقافي لهذه الشعوب . وهي تتعارض مع النظرية التحليلية المعاصرة على مستوى المفاهيم والمضامين والمخلفات الذهنية .

سأقدم الآن بعض الأمثلة المقارنة ما بين تأويل ابن سيرين للأحلام وتأويل فرويد من جهة ثانية :

- السلطان والملك عند ابن سيرين يعني الله في الرؤيا ، وعند رؤيته راضياً معناه رضا على الخالم أو رؤيته عابساً معناه غضبه على الخالم . ولاحظ ما هذا لتطابق بين رمز السلطة الدنيوية والأحرورية ومعناه الأيديولوجي . أما عند فرويد فيؤول هذا الرمز بالأب ودوره الجوهري في التكوين النفسي للفرد . وهنا يمكن استدعاء عقدة لوديب مثلاً كمخلفية سيكولوجية لتصور الطفل .

- القلم عند ابن سيرين يحس ما تنفذ به الأحكام بسببه كالسلطان والعالم والحاكم واللسان والسيف والولد الذكر وربما دل على الذكر (لاحظ صيغة الشك والتقية) . بينما فرويد يحزم في أن القلم يدل على العضو التناسلي للرجل .

- العربي عند ابن سيرين يدل في الرؤيا على عدد مكائيم غير مجاهر بالعداوة بل يظهر المودة والنصيحة . أما عند فرويد فيدل على رغبة استعراضية تكرومية للطفولة . مرحلة العربي المرح والحر دون رقابات وأيضاً رغبة عامة دينة إلى مكان لا شعوري وهو الجنة مكان العربي الأندلي دون فنب أو عجل أو رقابة .

هذه بعض المقارنات المقليلة ، لتفادي الإغراق والتطويل . المهم من كل ما قلناه أن نعرف أن الشروط المعرفية والسيكولوجية عند ابن سيرين هي التي أنتجت لنا كتاباً محتماً في تفسير الأحلام المسمى لمنتخب الكلام في تفسير



الأحلام، يستجيب للذهنية الإسلامية التي نعتزف بالإنجاز المعرفي إذا وافق المحمولات الدينية وزكاهها، والتراث المكتوب والشفهي من كتابات الفقهاء، وشعر العرب، وثقافة شعبية إسلامية.

أما عند فرويد فقد دخلت العلوم الإنسانية مع بداية القرن العشرين منعطفاً خطيراً هدم جميع الغناعات، وشيد قطيعة إبستمولوجية مع المعارف السابقة. وهذا ما ساعده على بناء نظرية عامة لأصامت الكثير من الجوانب المعتمدة من سيكولوجية الإنسان. لكن كل ذلك لم يمنع هذه النظرية الفرويدية من الوقوع في بعض الأخطاء في المفاهيم والمنهجية أصرت عليها بعده تلامذته كيونع وسليور وغيرهما من الذين حاولوا وضع التحليل النفسي على السكة الصحيحة.

### الخطوة في اللاوعي

ينقسم الإنسان إلى قسمين. جسد ونفس وهما هيمان منسجمان. لكن هناك قسماً آخر تتفق عليه شعوب كثيرة منها الإسلامية وهو: «الروح»، التي يقول عنها العرب إنها باردة بينما النفس حارة. ولهذا الكلام سند قرآني فقد سئل النبي محمد حولها فنزلت الآية التالية: «وبسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً». ويظهر أنها شيء غامض يخرج من الإنسان وقت موته ولا تعود إلا يوم الحساب أي يوم البعث. وتبقى في استودع الأرواح يسمى البرزخ. وكثير من الشعوب تؤمن بالعودة وتبني عليها تصوراتها للغيبيات.

وفي التفكير الشعبي مقولات سائرة تعتبر «النوم أخو الموت». أي أن الروح تغادر أجسادنا لتسبح في ملكوت الله. وعند البقطة تعود مسرعة، ومن تأخرت عنه تأخر في النوم أو مات. وما يتلفاه النائم من أحلام ما هي إلا رسائل خارجية لها علاقة بقوى غيبية تمارس سيطرتها على الجسد وتعمل به ما تشاء.

والواقع الصحيح أن ما نعلم به له علاقة عميقة بحياتنا اليومية، بماضيها وحاضرها. فالحلم كما يقول فرويد هو الطريق الملكية التي تقود إلى فهم اللاوعي خاصة والسيطرة النفسية بصفة عامة.

ففي حالة اليقظة، يبدأ الوعي في تسجيل مكبوتات رغبات لم يتحقق إشباعها



وهي رغبات في مواضيع متعددة تتأرجح ما بين اللذة والألم.

ومن هنا ضرورة التعرف عند هذين المصطلحين الأساسيين في فهم  
السيكولوجيا الإنسانية. كما أن لهما علاقة وطيدة بالأحلام.

• **الشعور أو الوعي:** حالات ذهنية تجعل الإنسان يعمل لتكبيره في  
الإحساسات المصاحبة للحياة اليومية من لذة وألم. لهذا فهو يذكر للدلالة على  
الحالات الانفعالية المشوبة بالثبوت النفسي المصاحب لهماج الرغبات.

• **الاشعور أو اللاوعي:** الفضاء المظلم والقامض من نفسيتنا حيث تتكدس  
المكبونات من رغبات وخبرات، من لذة وألم. وهو ليس حيزاً بالمعنى المادي  
ولكنه عالم مجرد وحفي من ذواتنا يعيش دوماً في تصارع بين الهر والأنا والأنا  
الأعلى. وهو عصي حتى على التحديد لشخصيته وهواته السحيقة

وفي السياق نفسه، الحلم مرتبط بهذه المكونات، والوعي حالة بقطة أما  
اللاوعي فهو حالة نوم. فالنوم يسمح لنا بالتخلي عن الرقابة، أي أن الحلم  
يتخلص من مصدر الخطر والكبت والقمع مؤقتاً، لينسجم إلى عالم آخر حافل  
بالصور التي يتم خلالها إشباع مجموعة من الرغبات ولو جزئياً، والتي عادة  
ما تكون في حالة البقطة مصادرة بالأخلاق والدين والسلطات المتنوعة وتكون  
بالتالي مستحيلة التحقيق، لأن النائم يخلو إلى نفسه ويتخلص من الضوضاء  
والرغبات المتعددة التي تحاصرنا من الواقع والذات. هذه الخطوة في اللاوعي تشبه  
إلى حد ما خطوة الوعي التي يقومها المتصوفة المسلمون أو البوذيون في طقوس  
التوحد. لهذا يحتل في كتاباتهم وكلامهم ما بين الوعي واللاوعي على شكل  
سطحات نقول ما لا تعبه كما الحلم يقول ما لا يعنيه، لأنه شبكات من الرموز  
بل الشيفرات التي تعني في الواقع شيئاً وفي الأحلام تعني شيئاً آخر.

إن المادة التي نستخدم منها الأحلام ديناميتها هي الذكريات والتفاصيل اليومية  
الثقافة، لأنها تشكل معيلاً غامضاً وإشكالياً. إذن فالوقائع التي تتكون منها قصة  
الحلم مستمدة مباشرة من تجاربنا الشخصية التي تراكمت كطبقات أركيولوجية في  
ذهننا. ولذا فهمنا بلغت درجة الحلم من الغرابة والسخافة فهي مستعارة من  
تجاربنا الحسية والوجدانية بالدرجة الأولى ضمن نشاطنا الواعي. فما يبدو لنا شاذاً



وعربياً عنا ولا علاقة له بحياتنا في الأحلام هو انعكاس مفتح عما شاهدناه وأحسناه ورغبناه. ويمكننا أن نتذكر حلم صديق فرويد: دهبوف، الذي رأى حلماً ظنه لا علاقة له بحياته لمدة ستة عشر عاماً. فالنبات الذي رآه في الحلم ذكر اسمه اللاتيني رغم أنه لا يعرفه في الواقع. ويذكر بجلاله أنه ذات مرة سجل اسمه تحت رسم البتة عندما حاول مساعدة أخته في إعداد اليوم النباتات ونمديد أسمائها باللاتينية. إن فترة الطفولة هي أهم معين نستقي منه الأحلام: فهي تلك التفاصيل الغضة والمهجورة والمنسية. ولا نحتاج إلا إلى مشيرات حتى تتداعى دفعات دعوات، كطلاس لا نحتاج إلا إلى فك شفراتها.

ويمكننا أن نحصر مشيرات الأحلام في:

- مشيرات حسية تأتي من الخارج (خارج الجسم).
- مشيرات حسية تأتي من الجسم لها علاقة بالمبول العضوية
- مشيرات عضوية **باطنية لها علاقة بإحساسات** دقيقة في اللاوعي مصدرها تناثر العضوي مع النفسي والأخلاقي.
- مشيرات نفسية حالصة متعلقة بالردات والنكوصات والمكبوتات المترتبة

كما أن للأحلام مصادر أخرى مرتبطة بالصراع الأبدي بين الرغبات والمبول والدوافع والرقابة المتمثلة خاصة في النظام الأخلاقي السائد في كل مجتمع. وهكذا ففي الأحلام تنحفض هذه الرقابة وتظهر الأعماق بلا حياء ولا رادع ولا منطق. فيختفي بذلك الضمير الصارم المتعاقد عليه في المجتمع. ورغم عدم اقتناع الجميع به لكنه يصبح نظاماً يحرص عليه الجميع ظاهرياً لمراقبة الأنا والآخر.

التفاصيل الأبدية

للأحلام خصائص فريدة من غيرها من المشاهد البصرية عامة، لأنها صور غير منطقية ولا تخضع للزمن، وقد تأتي بالألوان وقد تأتي بالأبيض والأسود، رموزها مغمضة ومرموزة؛ قرؤية حذيفة في الواقع تفسر بالظواهر، أما رؤيتها في



الحلم، فيبغى أن تؤوّل بعلاقتها بالرموز الأخرى وتفاعليات العالم وتكوينه النفسي.

تحتل الأحلام الجنسية الدرجة الأولى، لأنها محاولات يائسة للإنسان للتعبير عن الإشباع تنوزع ما بين مبدأي اللذة والألم. الأحلام أيضاً متحركة في وضعية النوم ومتأثرة بالمحيط الخارجي للنائم. كأن نحلم بمص حلمة بينما أنت في النوم تمس أصبعك، أو يكون جارك شرطياً يرهيك وتخاف منه فتحلم به كلباً بوليسياً يلاحقك في كل مكان. أو تنسى المدياع دون إغلاق فتحلم بمشاهد قريبة مما قيل في المدياع. كما أن الأحلام وبشكل قطعي، وعند أغلب علماء النفس، ليست تنبؤية ولا تبشر ولا بخير ولا بشر لأن الأحلام تستعيد الماضي القريب جداً (الليلة نفسها للحلم) أو البعيد جداً. فتدعي ثملاته ومكبواته وآلامه وأفراحه وآماله وإحباطاته. ففضاء الحلم يتأثت بصور الماضي وإدراكاته. لكنها تكون مكثفة بحيث أن الحلم قد يدمج فكرتين أو أكثر من الأفكار الطارئة في الحلم.

ويذكر فرويد أن التنفس العميق في التناسب بين محتوى الحلم وأفكار الحلم دليل على أن المادة النمسية قد احتملت في أثناء تكوين الحلم عملية تكثيف واسعة النطاق. فالحلم مقتضب وملء بالشرائح إذا ما فوّر بسعة أفكار الحلم وغطاها الدلالي. وهكذا فهو مليء بالقفزات والقفزات لا نعرف لها تفسيراً. ولكنها لا تحدث بلا سبب لأن لها تفسيراً في تداعي المعاني أو المخاطر. كما أن الأحلام تظهر مشبعة وبشعة أحياناً وملبثة بالفواجع والآلام في أحيان أخرى، وهذا ناتج عن اشتداد الرقابة. فكلما انضغلت الرغبات والدوافع ازداد تشوه الأحلام. وتخضع الأحلام لعامل آخر يتساوق معها بجدلية غائبة، وهو النسيان الذي يصاحب الحلم بعد تحليه، وهو نوع من التحطيل والتعقيم أي المقاومة. وقد يبدو للناس أمراً غريباً لكننا إذا ربطناه بالرقابة الشعورية المتحركة القائمة لجميع الميول بدا لنا أن الأمر طبيعي، فالحلم ابن للاشعور أو اللاوعي. والوعي أو الشعور يحرص كل الحرص على ردّ وكبح جميع أبناء الأحلام عن التمرد والعصيان.

أصدر ميغنوند فرويد سنة ١٩٠٠ كتابه المنعطف في التحليل النفسي. أطلق عليه عنواناً هاماً: «علم الأحلام» أو كما نعرف عليه «تأويل الأحلام»، وهو محاولة جادة لعلاج المرضى النفسيين عن طريق تأويل الأحلام والوقوف على



مدلولات رموزها. ويقف فرويد في تأويله للأحلام عند مبدأ هام هو أن الإنسان ينطوي في دواخله على قوى ومشاعر ورغبات تتحكم بتصرفاته وتقود الإنسان إلى أفعال لا يعي دوافعها. وهذا ما يسميه فرويد باللاوعي. أي تلك الثرائز والتراكبات التي تولد بها أو نكتسبها منذ ولادتنا ونحاشنا مع الغضباء والكائنات والأشياء، تتحرك في دواخلنا دون وعي بها وحتى في حالات إدراك قليلة، تمنعنا عنها الرقابة التابعة أصلاً من دواخلنا (الضمير) أو الآتية من الخارج، ما يدفعنا إلى كبت هذه الدوافع والإدراكات مع إحساس بالذنب أو الخوف من عدم تقدير الآخرين لهذه الدوافع والإدراكات والرغبات. وفرويد يصير على أنها لا نذهب هباء ولا تنسى، أي أن تجاهلتنا لهذه الرغبات الملحة لا يطمسها بل تكمن في دواخلنا لتعود في ظروف أخرى للظهور مرة ثانية في الأحلام. وقد يؤدي هذا الظهور إلى أعراض عصابية تسيطر على صاحبها. وتكون لها أسباب قديمة لها علاقة بالظلمة أي بالتاريخ السري للشخص. فكلنا مورنا بمواقف حاولنا خلالها التعبير عن موقف، عن شعور، عن رغبة... لكننا تجاوزناها بصتاء، بنسياننا. مانصرافنا عنها لأن هناك تصادماً مع الرقابة يختلف أشكالها ومصادرها التي لا تفسح لنا المجال للتعبير عنها وترجمتها في الوعي.

وهذا نلاحظه عند بعض أفراد المجتمع الذين يعانون من أعراض عصابية تدفع إلى أشكال متطرفة من السلوكات (الجرائم، الرشوة، التطرف...) غالباً ما نسميها انحرافات سلوكية.

وإذا نظرنا إلى واقعنا العربي وجدناه مكملاً بمعزلة من أنواع الرقابة، نكسر منظومات فكرية وأنماطاً اجتماعية كثيراً ما اصطدمت برغبات فئات اجتماعية عمالية أو مثقفة، وهذا ما يصفر عن أعراض عصابية (العنف، الخوف، الفساد...) لدى هذه الفئات التي تعيش الحرمان والاختراب.

فالقمع والاضطهاد مثلاً يولدان عُصايات وأعراضاً مرضية. لأن الواقع المرير الذي يعيشه العامل مثلاً وما يمارسه من عنف على المقربين منه (الزوجة أو الأطفال)، كما أن الإزدواجية التي يعاني منها المثقف والانسحاق السريع للشباب المعاصر بالحرمان والضياع وانسداد الأفاق، تقود إلى التطرف والشذوذ في السلوكات. أضف إلى ذلك الإحساس العام بالخوف والذنب من العقاب



المؤسسي (القانون والدين: السجس بالنسبة للأول والنار بالنسبة للثاني)، وهذا يدعو إلى التفكير في تفسيات المجتمع ومكبوتاته المتسرة وراء المظاهر الخارجية من سلوك وعادات ومواثيق اجتماعية. فالمؤسسات التربوية والثقافية والاقتصادية والحزبية والنفابية في العالم العربي لا تهتم بتوفير أطباء وعلماء نفس واجتماع داخل مؤسساتها، ولهذا نجد أنها أسيرة العيش في عصر بدائي مستعد للعنف في أية لحظة. وعليه فإن أي اهتمام بالتحليل النفسي أو غيره من العلوم مفيداً غاية الفائدة. وتخلق هذا الغموس الطويل لنعود إلى اهتمام فرويد بالدوافع الغريزية والرغبات المكبوتة، الذي جعله يحسم أن الحلم هو أعظم نص يمكننا من معرفة شخصية الإنسان السوي أو غير السوي وإماطة اللثام عن تاريخها النفسي.

### براميل ملبة بالرغبات

ما يحرك الأحلام برغبات المكبوتة اللاواعية والرغبات لا تتعلق دائماً بالجنس، كما قد فهم غلطاً من نظرية فرويد **ومركزها** بحص كتاب الهوامش حول نظرية التحليل النفسي. الرغبات ليست محدودة بالجنس مؤطرة ما بين اللذة والألم. إذ تتعلق بكل ما تريده انفس خلال اليقظة من إحلال وحرام بحسب الفكر الأخلاقي، ويمكن أن نجعلها في رغبات ودوافع نخالطنا خلال حياتنا اليومية من كره، حب، طمع، حسد، جنس، أكل، شرب، مال، إبداع وأشياء أخرى.

هذه الرغبات إذا تعارضت مع المقننات الاجتماعية تنكبت إلى دواخلنا وتندرج إلى أحماقنا المظلمة كبراميل ملبة بالرغبات. وخلال النوم بما هو راحة وطعانية واسترخاء تطفو على السطح على شكل شريط أحلام زاهر بالصور والأفكار.

ويقول فرويد إن جوهر الحلم هو تلبية رغبات لاواعية بحيث أن هناك فرقاً شاسعاً بين تحقيقها في اليقظة كأن ترغب في أكل تفاحة وتأكّلها فوراً؛ وهنا الرغبة تحققت ولم تتراجع إلى اللاوعي، بل حدثت في الوعي ولم تخضع للمراقبة. أما إذا افترضنا أن الرغبة في أكل التفاحة اصطدمت بضربة على الكف من طرف الأم أو من آخر، فإن هذه الرغبة تنكبت وخلال النوم (أي ليلة بعد الحادث) قد نجد أنفسنا نحلم بأكل شيء له علاقة بالتفاح. وكلها تلبية لرغبات خيالية، لكنها



توفر لنا قليلاً من الراحة والطمأنينة المؤقتة لأن تلك الدوافع المكبوتة قد تنفجر يوماً لتتحول تلك البراميل الدفينة إلى قوى مدمرة. وكأن وحشاً بداخلنا قد انفلت من قيوده، تجده باستمرار يحاصرنا فأرضاً نفسه على وعينا فيتحكم اللاوعي في الوعي وتلك تراجيديا الإنسان

وهذا التمازج بين حياة البقطة وحياة النوم، وهو جوهر الحلم ويمكن أهميته في تفسير الحياة النفسية للشخص، لأن له علاقة مركزية بطفولة الشخص. فكل ما حدث منذ عهد الولادة والرضاعة والطفولة والمراهقة، كل هذه المراحل تتركس مخالبها في حياتنا النفسية تاركة خدوشها وآثارها حل مستبنا.

وأول علاقة للطفل تكون مع أمه. فهي التي حبلت به ووضعت به وأرضعته ورعته. ومن هنا تتكون علاقة حميمة بين الطفل والأم يحكمها مبدأ اللذة الفمية، وأيضاً تتكون عند الطفل ما يسمى بالطاقة الجنسية (الليبيدو). تبدأ من النعم هي الرضاعة إلى الشرج (عند البراز) إلى الأعضاء التناسلية. وللأم والأب دور كبير في تكريس العقد النفسية أو استبعاد الطفل عنها.

لكن هذه السيرة النفسية التي رسمها فرويد للإنسان تعرضت للتفرد من طرف عدد كبير من المحللين النفسيين. فرويد يضع الطفل بين ثنائية تكوينية وهي الكره والحب. مع أن الأطفال تملكهم مشاعر أخرى كحب المعرفة، ردود الفعل، الكلام، الحفظ، البديهة وأشياء أخرى. صحيح أن الطفل يكون علاقة حميمة مع أمه، لكنها ليست لها دوافع جنسية بالأساس. تنتهي بتدخل الأب. وهذا ما يسميه فرويد الإخصاء، وهو رمزي فقط وليس فعلياً كما في المجمع الإسلامي. إنه حدث بسيط في حياة الطفل لكن له عواقب نفسية وخيمة، خاصة وأن الممثلة تتم في جو من التكنم وأحياناً الكذب، والطفل عندما يعي أن آلامه مصدرها مؤامرة تكون النتيجة ردات نفسية سلبية.

كل هذه المراحل النفسية تجد صلبها في الحلم، لأن نزع الدوافع من خلال تحريم العلاقة مع الأم وتحريم عمليات جنسية أخرى، وتحريم سلوكيات لا أخلاقية، وتحريم سلوكيات لاجتماعية وغيرها، يجعل الإنسان يقف دائماً ما بين حائطين واحدة من اللذة وأخرى من الألم. وهي تعسا الثانية السحب ما بين الجنة والنار أو الخير والشر. وحول التعاصم الأبدي بين هذه الثنائية شيد فرويد



نظريته: فهناك التابو (المحرم) اللاهعقلاني وهناك الجلائز (الخلال) العقلاني. وهي الثنائية العقائدية نفسها في مختلف الديانات - خاصة السماوية منها. وقد عانى فرويد كثيراً تبعات بعض الاختراقات لهذه المنظومة الدينية وهو ما لم يستطع فعله ابن سيرين وغيره من المعبرين للأحلام. كما أن فرويد عانى أكثر خلال تفسيره لأحلام مرضاه. فكثيراً ما احتلظت عليه الأمور وعاد إلى تفسير أحلامه هو شخصياً ليتوصل إلى نظرة شاملة للعقد والأعراض الناتجة عنها. وليخلص إلى أن رموز الأحلام تكاد تكون موحدة عند الجميع. فهناك شيفرة حلجية إنسانية موحدة. فالأشياء المستطيلة، مثلاً، تميل إلى الجهاز التناسلي للرجل. أما الأنثاء للمستديرة فتتميل إلى الجهاز التناسلي للمرأة. كما أن الأحلام في جانب منها يوحدتها تحقيق الرغبة، الذي يأكل وجبة عشاء مألوفة جداً يشعر أثناء النوم بالعطش الشديد، ويحلم وفتها أنه يروي عطشه بكميات كبيرة من الماء، لكن المقطع يستمر ويمتدح الإتساع وتأتي اللحظة ليجد نفسه في حالة ماسة للماء تدعوه إلى الشرب في الحال.

أما الأحلام العنيفة: الرغبة في القتل، في الاعتصاب، في السرقة، في الكذب، فهي تتحقق بسهولة في الأحلام لأنها دعاءات كامنة منعقدة باللاشعور.

### علامات الأحلام

وما دمننا قد تحدثنا عن الحلم كنص رمزي مشفر، فإن له عناصر سردية تتحكم فيه. ويمكن تحليله بالاعتماد على علم السيميائيات لاستخلاص مكوناته الأساسية كما فعل فلاديمير بروب مع الخرافة، وغريغوراس مع الحكاية، وجاك لاكان مع الأحلام، وبرتار نوبل مع الحكايات قصصاً كانت أم روايات.

فاللحلم في النهاية خرافة شخصية لها علاقة بتاريخها النفسي. ويتحكم فيه الحلم بالزيادة والحذف والتكثيف استجابة لمعطيه الأخلاقي والاجتماعي. لكن حذار من الانسياق في هذه المقارنة، لأن للحلم سميات أو دوال فكها لا بد له من مرجعية في علم النفس. نأخذ مثلاً:

- عندما نحلم بالعصي، الطائرات، السلام، الأشجار، السكاكين، الأفلام، فالقصود الأعضاء التناسلية للرجل.



- عندما نحلم بعلب، صناديق صغيرة، دوائر، قوارير، حدائق وأزهار... فالقصور الجهاز التناسلي للمرأة.

- عندما نحلم بالسقوط، سقوط الشعر، سقوط الأسنان، فالقصور الإخصاء أو العجز الجنسي.

- عندما نحلم بالرقص، السباحة، التسلق، الطيران، فالقصور اللذة الجنسية.

هناك رموز عديدة، ذكرنا أشهرها تداولاً في الأحلام. كما لا ننس بعض الرموز الأساسية المتعلقة بالآب والأم كالأمبراطور (ة) أو الملك (ة) وما شابه ذلك من رموز السلطة. أما الأطفال فيرمز إليهم بالحيوانات الصغيرة، وأما الموت فيالسفر.

وبلاحظ القارئ أن هناك تعارضاً بين دلالات رموز التحليل النفسي الفرويدية ودلالات رموز الثقافة الإسلامية للأحلام.

إن فرويد تراوح تعامله مع الحلم كما قلنا من خلال علامات حاول من خلالها الانطلاق في تأويلها إلى أبعد الحدود لأجل معالجة الأعراض المرضية لعبديه وكان أغلبهم من النساء. وهذا راجع بالأساس إلى المجتمع اليهودي المحافظ في أوروبا الوسطى، الذي كان يضطهد المرأة زيادة على تعارض ثقافته مع ثقافة المجتمع الغربي. وقد أسفر هذا عن أعراض عصبية ومستوية عانت منها مجموعة من النساء المقربات والمقربات من فرويد.

فكيف تعامل فرويد مع أحلام أولئك النساء؟ كان يلجأ باستمرار إلى تسجيل أحلامهن ثم إلى تقطيعه إلى أجزاء لحرق تسلسله اللامنطقي، ثم إلى تربيته مرة أخرى مستميتاً في ذلك بما جمعه من التداوي آخر وكذا ملاحظاته الشخصية، ليصبح بذلك نص الحلم الأصلي أو نص الحلم المرقم. فالحلم كثير الثغرات والفراغات، كما أنه نص مشفر أي ظاهر لقاع آخر. لأننا كثيراً ما نستعمل في ظاهر الحلم ما يسمى بالإيماء للدلالة على أشياء أخرى. ولأن كثيراً ما يسرد الحلم والشخص العالم في حالة يقظة - لأن التنويم المغناطيسي تحل عنه فرويد لعدم نجاحه. فالحلم في حالة اليقظة يواظب على إخفاء مفاتيحه، وبالتالي يحض



الحلم المسرود للتلفيق والانزياح والتكثيف. وكثيراً ما تعني رموز الحلم شيئاً مضاداً لمعناها الظاهر. فالذي يظهر شجاعاً قد يكون جباناً، والذي يظهر طاقراً قد يكون معتقلاً فعلياً أو رمزياً.

وقد يكون الحلم مجرد فكرة فقط أي ما تبقى في الذاكرة، لأننا لا نحلم حلماً واحداً بل عدة أحلام متقاطعة متناثرة قد لا تكون بينها علاقة انسجام ظاهري. وقد لا يتذكرها الحلم نفسه، إلا إذا تحقق تماثل واقعي بالإشارة أو الصوت.

لقد كان فرويد دائم الشك في تفسيراته، يضعها موضع التساؤل واللايقين والاعتراضية أحياناً. وهو أمر عادي لأنه يتعامل مع نصوص حلمية غامضة وصعبة التأويل للتداخل المريع بين الرموز ودلالاتها المرتبطة بنفسية الفرد السوي أو غير السوي. المهم من كل هذا أن الحلم لا يمكن تفسيره خارج ذات الحلم، لأنه مجرد جبل جليد قيعانه مخبئة تحت الماء، والوصول إلى فهمه ينبغي أن يبدأ من الأعماق التي لا تَرى والممتدة إلى فحر الطفولة.

### أحلام مخرافية

التفسير الفرويدي للأحلام هو نفسه الذي طلقه فرويد أثناء تحليله للمخاوف. فالأمراض معاً هما في العمق وجهان لعملة واحدة. مخاوف سلسلة من الرموز أنشأتها نشاطات ذهنية جماعية، والحلم أيضاً نشاط ذهني أنتجه نشاط ذهني لشخص واحد.

والمخافة عند العرب هي فساد العقل من الكبر ومن فساد عقله خرف. وهي ضرب من الكلام المستعذب المليء بالكذب، وموطنها الليل كما يقول عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الغائب». وهي متأصلة منذ أزمان صحيحة. وإذا كانت تنسم بالقساد فمعنى ذلك أنها تخرق للألوف والمتعارف والعقلي بالدرجة الأولى. فهي لاحقلانية تعتمد الخيال المجتبع وتبحر في اللامعقول وترتكز على المجيب. كثير من الكتب السردية القديمة تميل إلى أن «خرافة» شخص عثر في عهد الرسول محمد حدث أن وقعت له مراقف عجيبة. وقد ذكره الرسول في حديث خرافة. وتورد مصادر كثيرة أنه من بني عذرة اختطفته الجن لمدة طويلة وعاد يحكي ما شاهده للناس. ومن هنا سميت الأحاديث العجيبة باسمه. ويورد



أحمد بن حنبل (٢١٤هـ/٨٢٩م) في مسنده . . . عن عائشة قالت : حدث رسول الله صلى الله عليه وسلم نساءه ذات ليلة حديثاً . فقالت امرأة منهن يا رسول الله : كان الحديث حديث خرافة . فقال أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلاً من هذرة . أسرته الجن في الجاهلية فمكث فيهن دهرأ طويلاً . ثم ردها إلى الإنس . فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب . فقال الناس : حديث خرافة . وقد روي هذا الحديث يصيغ مختلفة هند أنس والمفضل والشعالبي والميداني والزعشمري وابن منظور .

وهكذا وضع الستد الشرعي الذي ترجع إليه الناس تأليفاتهم الخرافية . والخرافات تُقال مد جهود سحبة وإلى يومنا هذا ، وكانت تؤلف هل السجبة من طرف بعض الرواة المهرة وتلقى في المناسبات والأسفار والجلسات طبعاً قبل النوم . فهي إذن محقرات لأحلام حقيقية لدى التلقين الذين يضيفون إليها أحلامهم وهذبتاتهم . فما وصلنا اليوم من خرافات شعوبه قَصْتُ أو لا زالت إنما هي تراكمات أحلام وهلوسات تحرم بصرامة الإطار الأخلاقي المتعارف عليه خاصة عند المسلمين . أما عند غيرنا من الأقوام فقد دخلت بها بعض المحارم كزواج الأب من ابنة أو الأم من ابنها أو العم بأنة أخيه أو أخته . وباختصار كانت الخرافة السجل الذي دُرب فيه الشعوب دوافعها اللاشعورية ، فهي فسحة للتعبير عن الرغبة الإنسانية السحبة في المحرم والمموج .

والشرائط المحوري زاخر بالخرافات : «الف ليلة وليلة» و «مائة ليلة وليلة» و «كليلة ودمنة» و «سيف بن ذي يزن» وغيرها كثير من النصوص المكتوبة أما الشفوي منها فمستشر في كل مكان غير أساق وإطارات حكائية موحدة مع اختلافات طفيفة في أسماء الأنطال والأماكن وبعض النهايات .

إذن ، الخرافة هي تراكمات ذهنية عن أفكار دينية وفلسفية وسياسية وخبرات معيشة . لكن السؤال الذي ينبغي استخلاصه هو هل هي حقيقة أم غير حقيقية ، رغم المصدقية الواحة التي أسندها الإسلام للخرافة؟

والخرافات ، في واقع الحال ، ما هي إلا غيلة عانت وتعاي من الاضطهاد الطبيعي في البداية ، ومن الاضطهاد السياسي والعائدي إلى يومنا هذا ، ومن هنا يجب الوثوق بأن الخرافة مثلها مثل الأحلام : سلسلة رموز وشيفرات تقول



ما لا تعنيه وتعني ما لا تقوله.

### هزيمة جلجامش

هناك خلط بين الحلم واليوتوبيا (الطوبى) في التداول العام.

فالـيوتوبيا عند الناس هي الأحلام. وهذا ليس صحيحاً إذ إن اليوتوبيا لها معنى مخالف لعنى الأحلام الذي أوضحناه سابقاً. ومعناها أنها مجموعة من الآمال الفكرية التي تحملها بعض الفئات من المجتمع وتأمل من خلالها تغيير مظاهر متوهة في المجتمع كالتظلم والفسوة والعنف، واللامبالاة والرشوة والفساد الأخلاقي... فهم يسمون إلى تشييد المدينة العاقلة والمجتمع الأفضل حيث يسود الخير والكمال. وغالباً ما تكون هذه الآمال مرتبطة بالجماعات الاجتماعية لأنها ليست فردية. وتدخل في صراع دائم مع فئات اجتماعية أخرى تحاول أن تحافظ على هذا النمط الاجتماعي لاستفادتها المادية من بقائه. واليوتوبيا غير مفهوم الحلم الذي قد يحدث في البقعة على شكل أحلام يقظة أو خلال الاستغراق في النوم كحلم عام قد يندرج في نوع الحلم المتعددة بحسب علم النفس.

اليوتوبيا في العمق رغبات عامة قد تتحقق وقد لا تتحقق، وفي الحالتين يتخللها الصراع ضد روادع متعددة. لهذا تنحول إلى مكبوتات وأعراض نفسية ومرضية كالهروب من الواقع إلى العزلة أو إدمان الكحول أو الهديان أو النكوص.

وهذا نلاحظه بقوة عند المثقفين، وهو طبعاً ما ينتج عنه خصائص تتجلى بشكل ملفت في سلوكياتهم وإنتاجاتهم. وكما قلنا فالنفسية تتألف من ثلاثة مفاهيم أساسية خاصة عند فرويد. بالنسبة للأحلام، فإن قوى الهو أو الجانب اللاشعوري في النفس المتضمن لجميع الدوافع الغريزية العشوائية الخاضعة لبدا البقاء - تحاول باستمرار بسط السيطرة على "الأنا" وشق طريقها عنوة إلى مجال الشعور والوعي. لكن الأنا الأعلى خلال حياة يقظة الفرد تكبت تلك القوى بحزم وتبقيها لا شعورية.

وخلال النوم تنخفض درجة التيقظ لدى الأنا الأعلى، وبشأن عليه تتحرك



بعض الرغبات المكبوتة في الهوى، ويسمح لها بالظهور على صورة الأحلام. لكنها تظهر متخفية ومثقلة، والتخفي والتخفي من عمل الحلم. وهذا التعارض بين الرغبات والرقابات يسفر عن وضعية شاذة سواء في اليقظة أو في النوم. لهذا يمكن خندقة اليوتوبيا في ما نرغبه خلال اليقظة من ميول ودوافع لتحقيق رغبات في الشخير الاجتماعي. لكن هذه الرغبات تصطدم بالواقع وشروط التشوير المندمة داخله، فاستجابة قنات المجتمع وتبنيها بالفعل والشاركة والتطبيق لا تنوافر البتة.

والانتحارات والجنون، الذي يضرب صفوف المثقفين الحقيقين لا المزيفين، خير دليل على هذا الاندحار الذي أصيبوا به أمام تحولات العالم التي مسحت الإنسان إلى حيوان استهلاكي وعدواني وانتهازي.

وهذا يؤثر يفتاعة عميقة في نفسية المثقفين الذين حالما يدركون ذلك يُحبطون ويشلمون للإخفاق، ويهرعون إلى الإدمان والهلوسة والاسماخ.

ومن هنا يظهر أن المثقف لا يحمل على كاهله لا ملائكة ولا شياطين. وإنما مصيره ومخائنه يصعد بهما من القاع إلى يوتوبيا نحو الفهر والقمع والاستبداد والاستغلال. وفي خلواته الحسيلة بالجنون والعزلة ينقش على جسده ملحمة التي قد تكون في نظر الناس مجرد خربشات عبثية.

كذلك المدح. فأبداعاته ينظر إليها على أنها لا فائدة منها. لكنها في نظر التحليل النفسي شيفرات لعصر الحسرات يمكن من خلالها فهم الإنسان المعاصر وحل مشاكله النفسية، لأن ما يبدعه إنسان هذا العصر سيكون بمثابة سجل عن ذهنية خلقت خرافاتها وأساطيرها نتيجة صراعها مع قوى جديدة غير الطبيعية، بطبيعة الحال: قوى من صنعها وتديرها. هذا الألبوم المليء بالدم والطفيان هو هديتنا للشعوب القادمة من المستقبل الخيف.

وكنا بتذكر صراع جلدناش مع الأهوال الممتور على نكتار الخلود. وصراع عوليس مع المخلوقات المتفطرسمة وآلهة البشر. وصراع أنبياء وأبطال أدبيات بجميع اللغات من أجل كسر شوكة الشر وانتشار الخير والعدالة.

كل هذه الأحلام الأدبية الرمزية تحولت مع الزمن إلى لاشعور عالمي وإنساني



يعد تلاله الواوفة بالبووويا إلى كل مبدع في كل عصر.

### مراجع البحث

- (١) محمد بن سيرين: تفسير الأحلام، دار الأرقم.
- (٢) د. محمد حسين الذهبي: التفسير والتفسيرون، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.
- (٣) ابن منظور: لسان للعربية. مادة «حلم»، دار صادر، بدون تاريخ.
- (٤) إريك فروم: ثلاثة المتبة، مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن فبيعي، المركز الثقافي العربي ١٩٩٢.
- (٥) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط١، بدون تاريخ.
- (٦) Mustafa Safouan: *Le Structuralisme en psychanalyse*, Ed. Points, 1962.
- (٧) Freud, Sigmund: *Introduction à la psychanalyse*, Ed. Gallimard, Paris, 1951.
- (٨) Melman Charles: *Nouvelles études sur L'inconscient*, EDAS Freudisme, 1990.

مصدر حديثاً





## إبستمولوجيا الخبر بين المسعودي وابن خلدون

### سعيد الغانج

يحرص ابن خلدون -سعددي- **احترام** **تاريخ**، ويؤيد تفسيراً متغيراً، فهو في رأيه أول مؤرخ يحاول أن ينفذ حجم تاريخ العالم قبل ظهور الإسلام مع مراعاة طبيعة العمران المتمثل في المدن والحدود والبيئة بين الأمم. «ومن هؤلاء من استوعب ما قبل سنة من الدول، الأمم، الأمر العام، كالمسعودي ومن نحا مساهمة». ومصدر هذا التقدير الذي يحيطه ابن خلدون بالمسعودي هو اعتقاده أن التاريخ وإن يكن ذكر الأخبار الخاصة بجبل أو حقبة، تقوم أخباره العامة مقام «الأساس» بالنسبة إلى التاريخ الخاص. ففيها يكمن المهد المعرفي الخاص بكل جيل. وتشمل الأخبار العامة، الموقائع الجغرافية والعمرانية ولعوائد الاقتصادية والمروقات العقائدية التي تغذي التاريخ الخاص بكل أمه أو جيل. إنها شيء ما أشبه بمفهوم «الحقبة المعرفية» وهي رأي ابن خلدون، يمثل المسعودي «إمام المؤرخين» لاهتمامه بحصر هذه الأخبار، ويمثل كتابه «مروج الذهب» «أصلاً» يُقتدى به ويعول عليه. يقول: «إن التاريخ إنما هو ذكر الأخبار الخاص بعصر أو جيل. فأنما ذكر الأحوال العامة للآفاق والأحبال والأعصار فهو «أمن المؤرخ» نسي عليه أكثر مقاصده، وتنبئ به أخباره. وقد كان الناس يفرّدونه بالتأليف، كما فعله المسعودي في كتاب مروج الذهب، شرح فيه أحوال الأمم والآفاق لعصره في عصر ثلاثين والثلاثمائة غرباً وشرقاً، وذكر بحلهم وعوائدهم، ووصف البلدان والحساب والبحار والممالك والدول، وفزق شعوب العرب



والعجم، فصار إماماً للمؤرخين يرجعون إليه، وأصلاً يعولون في تحقيق الكثير من أخبارهم عليه<sup>(٢٩)</sup>.

لقد ذهب السعودى إلى تقسيم ملوك العصور القديمة إلى أسر وحقب، يهوديها النازع والاختلاف، فتغير أحوال أممها بين فترة وأخرى. التاريخ في تصور السعودى صراع مستمر بين الأجيال والأمم والفترات والحقب. بل إنه ذهب إلى القول بأن في البدو رغبة في التحول إلى حضر، والاستيطان في مدن مستقرة، لأن الصحراء في حالة حركة مستمرة ورحل متواصل. ويتضح مفهوم السعودى عن «الحركة» في مناقشته لنظرية قريبة من نظرية «رحضة القارات»، حين ينقل عن صاحب المنطق، أرسطو:

«أن البحار تنقل على مدار السنة ومناطق سحر حتى تصبح في مواضع مختلفة. وأن حمة سحر متحركة، لا أن تلك الحركة إذا أصفت إلى حمة مياه ومعة سطوحها وبعد فقورها صارت كأنها ساكنة. ليست مواضع الأرض سطحية أبداً رطبة، ولا مدمع لا من شمسها أبداً سبعة، لكنها تعتبر ونستحيل [أي شحذ] نصب، لأنها بها، . بمقتضاها عنها. ولهذا العلة يستحيل موضع البحر وموضع البر. فليس موضع البر أبداً برأ، ولا موضع البحر أبداً بحرأ بل قد يكون برأ حيث كان مرة بحرأ، ويكون بحرأ حيث كان مرة برأ<sup>(٣٠)</sup>.

أعلب الظن أن السعودى، مرعباً استشهاد بصاحب المنطق، إنما يرجع في مفهومه عن الحركة المتواصلة إلى الآيات القرآنية التي تدعو إلى تأمل استمرار الحركة في الوجود، من مثل «وترى الجبال تحسبها حامدةً وهي تمر مر السحاب»<sup>(٣١)</sup>. فإذا كان كل شيء طبيعياً في حركة مستمرة من البحر والجبال والصحاري، فإن الأشياء الإنسانية من عادات وأخلاق وأوضاع اقتصادية ومعاشية واجتماعية على العموم أولى بالحركة من الأشياء الطبيعية، حتى لو كانت هذه الحركة حمية غير منظورة. التاريخ الخاص وصف للشعوب والأمم في حالة ثباتها المنظور وسكونها المرنى. لكن هذا الثبات يستمد وجوده من تاريخ أعم هو الحركة الخفية غير المنظورة فيها. ويجد ابن خلدون أن هذه الحركة غير المنظورة











النشر، فحرب الأمصار والمصانع، ودرست السبل والمعالم،  
وخلت الديار والمنابر، وضعت الدول والقنائل وتبدل  
الساكن، وكأني بالمشرق قد برى به مثل ما نرى بالمغرب، لكن  
على نسبه ومقدار عمرانه. وكأنما نادى نسان الكون في العالم  
بالخمول والانقاص، فبادر بالإحابة، والله وارث الأرض ومن  
عليها. وإذا تبدلت الأحوال حلة فكانما تبدل الخلق من أصله،  
وتحول العالم بأسره، وكأنه خلق جديد وبشاة مستأنفة وعالم  
محدث».

لنلاحظ هنا أن مفهوم «البشاة المستأنفة» كان يعني عند اخوان الصفا  
والإسماعيلية الدور أو الحقبة الروحية التي تنعمر وتتجدد باستمرار مع كل إمام  
صامت، أما ابن خلدون فقد استعملها للدلالة على «سوء» أو الحقبة العمرانية التي  
تتحدد وتتغير بتميز الاحوال السنية والعوائد الاقتصادية والعصية وغيرها. ولكن  
لننضم في قراءة النص:

«فاحتاج لهذا العهد من بدو أحوال الخليفة والآفاق وأجيالها  
والعوائد والسنن التي سبقت لأهلها، وبعد مسكت السعودي  
لعصره، ليكون أصلاً يقتدي به من يأتي من المؤرخين من  
بعده. وأنا ذاكر في كتابي هذا ما أمكنني منه في هذا القطر  
المغرب، ما صريحاً أو مدرجاً في أحماره وتلويحاً، لاحتصاص  
قصدي في التأليف بالمغرب وأحوال أحياله وأهمه وذكر محالكة  
ودوله. دون من سوء من الأقطار لعدم اطلاعني على أحوال  
المشرق»<sup>(٥)</sup>

يمكن القول إن ابن خلدون يقوم بمشروعين في وقت واحد. مشروع تاريخي  
أول لكتابة تاريخ حاصر بالمغرب دون سواء من الأقطار، ومثله الأعلى فيه هو  
المسعودي. وحين يشر بكتابة هذا المشروع اضطره البحث إلى فحص أسسه،  
فعر فيها على «علم العمران» الذي يشر بميلاده، وهو أمر اضطره مرة أخرى إلى  
فحص التاريخ الخاص نفسه في ضوء علم العمران. إذن اكتشف ابن خلدون  
قوانين علم العمران عرساً في أثناء محاولاته لكتابة تاريخ خاص بالمغرب، فهو



بدأ بمشروع، وانتهى متأخراً لم يكن ليتصوره في البداية. وهذا هو سر التناقضات التي يجدها الباحث أحياناً في بعضه. ولكن لتترك هذه المسألة الآن، ولنعُد إلى المسعودي. كيف حقق مسعودي كونه إماماً للمؤرخين وأصلاً للأخبار؟

لا يقدم المسعودي أي نقد لنوع الأخبار التي يرويها في الجزء الأول من «مروج الذهب»، باستثناء الإشارات المتفرقة المشبوبة في تضاعيف الأحبار إلى كونها نقولاً حالية من ذلك مثلاً قوله في مفتتح الجزء الأول: «وما ذكرناه من الأحبار في مبدأ الخليفة هو ما جاء به الشريعة، ونقله الخلف عن السلف، والباقي عن الماضي. فعبرنا عنهم على حسب ما نقل إلينا من العاظم ووجدناه في كتبهم»<sup>(١)</sup>. ويؤكد المسعودي مراراً كونه حيادياً في نقله الأخبار دون انحياز لوجهة نظر الموافقين أو المخالفين، وأن ما ينقله «على طريق الخبر» فقط، أي الرواية الحيادية المجردة.

لكنه في منتصف الجزء الثاني، حين يصف الروايات الخاصة بالخرافات والأعاجيب والمعتقدات الأسطورية، ينسطر إلى فحص ما يمكن لنا تسميته بـ «إستمولوجيا الخبر».

فحين يذكر السندس، مثلاً، يلاحظ أن أهل المغرب يعتقدون بوجوده في المشرق، وأن أهل المشرق يحيلون إلى المغرب وهكذا... يقول.

«وقد غلب على كثير من العوام الأخبار عن معرفة السندس وصحة وجوده في العالم، كالأخبار عن وجوده في الصين وغيرها من الممالك الثانية والأمصار النائية. فعصمهم بخبر عن وجوده في المشرق، وبعضهم في المغرب فأهل المشرق يذكرون كونها بالمغرب، وأهل المغرب يذكرون أنها بالمشرق وكذلك كل صقع من البلاد يشير مكانه إلى أن السندس في ما بعد عنهم من البلاد، ونأى من الديار»<sup>(٢)</sup>.

ثم يذكر المسعودي حوراً مخرجاً من طريق الأحاد عن وجود السندس في بلاد حصرموت من أرض الشجر. ونتيجة تنقله الكثير، فقد أتاحت له فرصة التحقق من هذا الخبر في هذه البلاد، لكنه فوجئ بأن أهل بلاد حصرموت



يستظفرون أحجار النساس ويتمحبون من وصفه، ويتوهمون أنه  
بعض بقاع الأرض مما قد بأي عنهم وبعد، كسماع غيرهم من  
أهل البلاد بذلك عنهم وهذا يدل على عدم كونه في العام،  
وإنما ذلك من هوس العامة واختلاطها<sup>(٨)</sup>.

الجهاز المفهومي الذي يرجع إليه المسعودي هو نفسه الذي يستعمله  
الأصوليون والإخباريون ونستطيع أن نستخلص أن الخبر لديه هو كل ما يروى  
عما يحتمل الصدق والكذب، أو هو بعبارة أدق، سلسلة من الأفعال المروية عن  
موجود ما. ولا مكان للعقل في هذا التعريف، بل تكفي صحة السند لإثبات  
صحة الخبر. والواقع أن مثال النساس هو المثال المودجي للكشف عن تصور  
المسعودي. فقيه تصبح أفكاره في حذها الأقصى، إذ إنه مع رفضه الأخذ بحرافة  
وجود النساس، يؤكد أنه لا يرفضها لأنها تتوافق مع العقل، بل لأن طريق  
روايتها لم تتأكد لديه. يقول

فونحن لم نحال وجود النساس واعتقده. وقد ذلك مما اتصل  
بهذا النوع من الحيوان العربى الدار في عدم عن طريق  
العقل، فإن ذلك غير متبع في قدره [إيهنا] ولكن أحلنا  
ذلك لأن الخبر القاطع للمعذر لم يرد بصحة وجود ذلك في  
العام. وهذا باب داخل في حيز الممكن الجائر، خارج عن باب  
[اقرأ: بابي] الممتنع والواجب<sup>(٩)</sup>.

هكذا يتضح أن الجهاز التقدي للتحقق في مصداقية الخبر لديه هو النقل  
فقط. وهو يقسم الخبر إلى ثلاثة أنواع: واجب وممتنع وممكن. الخبر الواجب هو  
الخبر الذي يقطع العذر، ويوجب العلم والعمل، وهو خبر الاستفاضة المتواتر.  
أما الممتنع فما ورد نص برفضه، في حين أن خبر الواحد هو الممكن والجائر  
الذي لا يوجب حكماً بالضرورة باعتقاده صحته. وإلى هذا النوع من الأخبار  
تنتمي قصص بداية العالم والإسرائيليات والأساطير وأخبار العجائب، بل تنتمي  
جملة من أحجار الأحاد المنقولة عن بعض الصحابة مثل تميم الداري وغيره<sup>(١٠)</sup>.

يتفق ابن خلدون مع المسعودي في رفض اعتبار العقل معياراً للحكم على  
صحة الأخبار والتحقق من مصداقيتها، لأنه يعتقد أن التاريخ يقوم على أساس



العمراء، والعمراء يتبع العصبية وإخاء والعنف والثروة، أي كل مظاهر السلطة، وهذه طبيعتها أشياء غير خاضعة للعقل. التاريخ طبيعي أكثر منه ثقافياً، ولا شعوري أكثر منه شعورياً. ويختلف معه في تعريف الخبر وفي اعتبار النصوص الدينية أخباراً فالسرد الديني «إنشاء» وليس خبراً في نظر ابن خلدون، إنشاء واجب الانتاع، لأن فائدته مقتتسة منه فقط. ولذلك إذا صح السند صح المتن بالضرورة. أما السرد التاريخي فحبر، يجب التحقق منه لأن فائدته مقتتسة منه ومن الخارج بالمطابقة ويلزم عن ذلك أن صحة السند في الخبر التاريخي لا تستلزم صحة المتن، بل لا بد من عرصه على معيار التوافق مع قوانين العمراء والاجتماع البشري.

ولكن يتناول ابن خلدون إنكار التحقق من صدق الخبر، فإنه يمهّد لمناقشة معيار المطابقة بالتعرض للأدب التي تدعو إلى تصديق الأخبار، فيعرض لموضوعه عرضاً سلبياً، أي أنه لا يمكن صدق الخبر، أو سمي الأخبار المريبة ببيان بطلانها. يتطرق للكذب للأخبار يتبعه مواقف خلدون، منها: «تحيز القبيل للباحث ملّة أو مذهب أو أيديولوجية معينة، ومنها: السند ليس رصداً، والاكتماء بهذه الثقة وحدها، ومنها: الدهور عن المصاحبة، وتفسيرها حصاً بمصاحبة أخرى، ومنها: غلق الناس وتولّفهم لأصحاب لسلطان بأخبار ملققة. غير أن أهم آفة هي الجهل بطائع العمراء، والعملة عن قوانين الاجتماع البشري<sup>(١١)</sup>.» هنا أيضاً تتحول «أخطاء» المسعودي إلى دروس يستشرها ابن خلدون. لقد أخطأ المسعودي فيما نقله عن الاسكندر لما صدّته دواب البحر وكيف أخذ صندوق الرجاج وعاص فيه إلى قعر البحر. الخ، وأخطأ مرة أخرى في حديثه عن عثمان الرزور الذي مروءة تجتمع إليه الزواجر في يوم معلوم من السنة حاملة للربتوت... وأخطأ مرة ثالثة في حديثه عن مدينة السحاس في سجلماسة... الخ. كل هذه الحكايات أقرب إلى حديث حرافة. وهي أحاديث مستحبة لأنها لا تنطابق مع قوانين العمراء والاجتماع البشري

قلنا إن المسعودي فهم من الخبر ما يحتمل الصدق والكذب<sup>(١٢)</sup>، وجعله يشتمل على الأخبار الشرعية والأخبار التاريخية ابن خلدون في غيره من الخبر التاريخي والإنشاء الديني لا يعود إلى علم الحديث أو أصول الفقه، بل إلى



البلاعيين. فالخير لذبه غير الإنشاء. وهذا تقسيم مستمد من السكاكي ومبرمته. فالسكاكي يقسم الأفعال الكلامية، من حيث المصادقة أو عدم المطابقة إلى نوعين، هما الخير والطلب، ثم يقسم كلأ منهما إلى ثلاثة تفرعات أخرى<sup>(١٣)</sup> ثم جاء القزويني فميز بين الخير والإنشاء، وقسم الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي. يكون الكلام حبرياً إذا كان له خارج يطابقه أو لا يطابقه، ويكون إنشائياً إذا كان إنكاراً للخارج أو طلباً لتحقيقه أو حثاً عليه<sup>(١٤)</sup>. السرد الذبني إنشاء لأنه يتكرر الخارج، ولا يمكن البرهنة عليه. والسرد التاريخي خير، لأنه سلسلة من الأفعال المروية التي تبحث عن معيار مطابقة في الخارج، وهو علم العمران لقد استخدم ابن خلدون المفردة نفسها «خير» ولكن بمعنى آخر مختلف تماماً عن المعنى الذي استخدمه بها المسعودي. فقد أفرغها من دلالتها وضع فيها دلالة جديدة وبذلك نقلها من حقول رحدن خير المسعودي يعود إلى الأصوليين والاحباريين. أما ابن خلدون فعود بها إلى البلاعيين وعلمه. يعني.

### الهوامش

- (١) ابن خلدون: المقدمة، ص ٥
- (٢) المصدر نفسه، ص ٣٦.
- (٣) المسعودي: مروج الذهب، ١/١١٢.
- (٤) القرطبي: سورة النحل/ ٨٨.
- (٥) المقدمة، ص ٣٢ - ٣٣.
- (٦) مروج الذهب، ١/١١.
- (٧) المصدر نفسه، ٢/٢٠٨.
- (٨) المصدر نفسه، ٢/٢١١.
- (٩) المصدر نفسه، ٢/٢١١.
- (١٠) المصدر نفسه، ٢/٢١٦.
- (١١) المقدمة، ص ٣٦.
- (١٢) هذا هو التعريف الشائع للحر لدى مفكري الإسلام، كالبيروني في تحقيقه من المعنى من مقوله ويعبر عن أبو البقاء عن هذا التعريف بكونه يتضمن الدور، لأنه تعريف للحر نفسه، فاصدق هو خير النطق، والتكذب عكسه. ولهذا يأخذ بالتعريف قتاتل بأن الحر كل كلام له خارج صدق. أي ما يتصل معيار المطابقة مع خارج للتفصيل بعد الكلمات لأن البقاء، ص ١٦٥ ويعود



أصل هذا التعريف لأوسطو في كتاب العبارة حيث يسمي الخبر بالقرن الحرام. يقول أوسطو  
الحرام القول الذي يوجد فيه الصدق أو الكذب، وليس ذلك موجود في الأقوال كلها، ومثال  
ذلك الدعاء، فإنه قول لا لكنه ليس صادق ولا كاذب، ينظر شرح الفارابي بكتاب  
أرسطوطاليس في العبارة، ص ٥٢.

(١٣) السكاكي مفتاح العلوم، ص ١٣٠

(١٤) شروح التلخيص، ٢/٢٣٤

## مصدر حديثاً













بالتفكير المجرد بل ابدل جوهرك في ان تصور « وحد » تصور التفصيل تصورا بصريا ( وحد ) تصور ابصري هو ما يحتاج اليه الفهم لمحاولة اشبه حاجة « كما ستشرح في مقالات اخرى قادمة » . تصور اذن بمخيلتك البصرية هذا المجلس لمتاح الاذهن بطرقيه وما كنت في جوابه من اسباب لثمة ولهو والطرب . تصور اولاً هؤلاء الغنية لعرب الاحرار بوجوههم المشرفة في طربها صمود الصحة والحيوية والشباب والارضية . ونظر الى طريقه حوسبهم في هذا المجلس متكئين في حبه بذكورنا باتكاء تصاب الاعراب في محال متادمهم كما صورها افلاطون في محاوراته . وقد تكلمت بهم الخمر احدهم بصحة في آنيها المظفرة المنداء ، يطوف عليهم هذا الفلام الرشيق الطرب يحمل بهم وجادات الخمر ، وتطربهم لقيمة اجميلة ذات الثياب المتبدية بالعرف عن عودها . وهناك خيمة اخرى تفرق اوتار الصبح في مجارب رائج مع برقع المسود ، والفتاب لمجست دوات لارذاف ثلثه يذوي في حياء مجلس في تشق واهراء يعزف دبول اختر ونحس الى انساني ما يردون

ثم دعنا الآن نردد تحقيقا سمعنا لتفاصيل الطريقة التي يسوقها الاعشى في تصويره عند تصوره في الخافس عن مداعباتهم الحوية بتذرعهم قضب انهم ان غاية في الطرب والاحتياج . وتصويره انصبتك بفرط حرصهم على الخمر ما بهم ما يعزفون منها لحظة الا لصيحوها في قرع حبات . مع بها كثيرة موقورة هائلة مسككة لا خوف من بقاها او احقاقها ، هو ايضا تصوير طريف يحصل سفرته بعده سرج سحب عظيم لهؤلاء الرماق المسجحين . اما لسلام الساقى الذي يحبو ، في سب لسامع فما يعرف اعظم منه حصة ورشاقة وفكر . تأمل في وصفه اياه فانه « ذو رجاحات » يرنه الاعشى انه يعبر بهما عن عجايبه وحيرته في دفرة الفلام على ان يحصل رجاحات كثيرة سطو بها في المجلس متحاذيا متمايلا دون ان تقع في يده . كما يجب الى الآن من « انجوسون » الماهر ونظر اليه بدع خشية ان يقع في يديه ما يكدسه ستمها من الرجاحات . وحتى يزبد من طرفه جعله بليس في اذنه هذه الاطراف الحبيبة من اللؤلؤ

الصافي يتر على حديه وجمعه كنسا  
سحر في احياء المجلس .

ولا بد ان تذكر هذا ان هذا غلام زوي جميل الصورة من اهل الملاح الذين كان يستحلهم بجزار الخمر . يطربون حين يسمعون بخمورهم بين احبهم العرب يصعدون شربها لوسرين ويستريحون اموالهم ( كما يفعل احفادهم حرسو زين لماربولى الى يومنا هذا في مختلف ارجاء لبادية واحياء الحاضرة في افريقيا وآسيا ) . فأنظر كيف ونص هذا الفلام من اسن سرنايه حتى يرداد حقة ووشاقة حركة في سعيه المتألم استحيه الذي لا يكل بين احياء مجلس عند عطلات الرناثه . وربما كان قد سبب في حقه ورفقه . واستمع من صبه مدعى يده الذي يصفى الى حساب لقي يتصور برشاقة بين الموائد المكتله ويحسون عشرات الاكواب والاطباق والاباريق والكشيكات والصورات والرحلات وتعميرات صناديق عجيبي صناديق صناديق في اوع

الآن نردد تحقيقا سمعنا لتفاصيل الطريقة التي يسوقها الاعشى في تصويره عند تصوره في الخافس عن مداعباتهم الحوية بتذرعهم قضب انهم ان غاية في الطرب والاحتياج . وتصويره انصبتك بفرط حرصهم على الخمر ما بهم ما يعزفون منها لحظة الا لصيحوها في قرع حبات . مع بها كثيرة موقورة هائلة مسككة لا خوف من بقاها او احقاقها ، هو ايضا تصوير طريف يحصل سفرته بعده سرج سحب عظيم لهؤلاء الرماق المسجحين . اما لسلام الساقى الذي يحبو ، في سب لسامع فما يعرف اعظم منه حصة ورشاقة وفكر . تأمل في وصفه اياه فانه « ذو رجاحات » يرنه الاعشى انه يعبر بهما عن عجايبه وحيرته في دفرة الفلام على ان يحصل رجاحات كثيرة سطو بها في المجلس متحاذيا متمايلا دون ان تقع في يده . كما يجب الى الآن من « انجوسون » الماهر ونظر اليه بدع خشية ان يقع في يديه ما يكدسه ستمها من الرجاحات . وحتى يزبد من طرفه جعله بليس في اذنه هذه الاطراف الحبيبة من اللؤلؤ

الآن نردد تحقيقا سمعنا لتفاصيل الطريقة التي يسوقها الاعشى في تصويره عند تصوره في الخافس عن مداعباتهم الحوية بتذرعهم قضب انهم ان غاية في الطرب والاحتياج . وتصويره انصبتك بفرط حرصهم على الخمر ما بهم ما يعزفون منها لحظة الا لصيحوها في قرع حبات . مع بها كثيرة موقورة هائلة مسككة لا خوف من بقاها او احقاقها ، هو ايضا تصوير طريف يحصل سفرته بعده سرج سحب عظيم لهؤلاء الرماق المسجحين . اما لسلام الساقى الذي يحبو ، في سب لسامع فما يعرف اعظم منه حصة ورشاقة وفكر . تأمل في وصفه اياه فانه « ذو رجاحات » يرنه الاعشى انه يعبر بهما عن عجايبه وحيرته في دفرة الفلام على ان يحصل رجاحات كثيرة سطو بها في المجلس متحاذيا متمايلا دون ان تقع في يده . كما يجب الى الآن من « انجوسون » الماهر ونظر اليه بدع خشية ان يقع في يديه ما يكدسه ستمها من الرجاحات . وحتى يزبد من طرفه جعله بليس في اذنه هذه الاطراف الحبيبة من اللؤلؤ

فيه لأعشى عن محاولة احوذ وانصحب فانيك اذا اجئت الاسماع الى شطره الاول سمعت حقا تريم العود وترجيع الصبح ( وانصحب الذي يعني الاعشى ليس الصبح العربي بل هو يكون في لدنوف ، بل هو الصبح الاخضر ذو الاوتار ) . وهذا ألمان موسيقيان مختلفا لصوت بطيئة احوال ، ولكن الاعشى يدعي ان اقية التي يرف على العود تجيد انقاط قدم الصبح لترجيعه حتى يحيل اليك ان العود نفسه لم يعد آلة مصوغة من جاد بل صار مخلوق حيا وعيا يستمع الى انصحب ويلهم فيه لحنه فيعمد لترجيعها على وعي وادراك وفرد حساسة ومحاولة ذكية في لوانق والاسماع .

وهو ادعاء شمرى لا يحتاج منا الى اطالة الحديث عن مدى جماله وزوعته . ولكن اصبت الآن جيذا الى الشطر

ومسحب تفل الصبح بسمه  
لنسمع قصلا تريم العود وعرف

الآن نردد تحقيقا سمعنا لتفاصيل الطريقة التي يسوقها الاعشى في تصويره عند تصوره في الخافس عن مداعباتهم الحوية بتذرعهم قضب انهم ان غاية في الطرب والاحتياج . وتصويره انصبتك بفرط حرصهم على الخمر ما بهم ما يعزفون منها لحظة الا لصيحوها في قرع حبات . مع بها كثيرة موقورة هائلة مسككة لا خوف من بقاها او احقاقها ، هو ايضا تصوير طريف يحصل سفرته بعده سرج سحب عظيم لهؤلاء الرماق المسجحين . اما لسلام الساقى الذي يحبو ، في سب لسامع فما يعرف اعظم منه حصة ورشاقة وفكر . تأمل في وصفه اياه فانه « ذو رجاحات » يرنه الاعشى انه يعبر بهما عن عجايبه وحيرته في دفرة الفلام على ان يحصل رجاحات كثيرة سطو بها في المجلس متحاذيا متمايلا دون ان تقع في يده . كما يجب الى الآن من « انجوسون » الماهر ونظر اليه بدع خشية ان يقع في يديه ما يكدسه ستمها من الرجاحات . وحتى يزبد من طرفه جعله بليس في اذنه هذه الاطراف الحبيبة من اللؤلؤ

الآن نردد تحقيقا سمعنا لتفاصيل الطريقة التي يسوقها الاعشى في تصويره عند تصوره في الخافس عن مداعباتهم الحوية بتذرعهم قضب انهم ان غاية في الطرب والاحتياج . وتصويره انصبتك بفرط حرصهم على الخمر ما بهم ما يعزفون منها لحظة الا لصيحوها في قرع حبات . مع بها كثيرة موقورة هائلة مسككة لا خوف من بقاها او احقاقها ، هو ايضا تصوير طريف يحصل سفرته بعده سرج سحب عظيم لهؤلاء الرماق المسجحين . اما لسلام الساقى الذي يحبو ، في سب لسامع فما يعرف اعظم منه حصة ورشاقة وفكر . تأمل في وصفه اياه فانه « ذو رجاحات » يرنه الاعشى انه يعبر بهما عن عجايبه وحيرته في دفرة الفلام على ان يحصل رجاحات كثيرة سطو بها في المجلس متحاذيا متمايلا دون ان تقع في يده . كما يجب الى الآن من « انجوسون » الماهر ونظر اليه بدع خشية ان يقع في يديه ما يكدسه ستمها من الرجاحات . وحتى يزبد من طرفه جعله بليس في اذنه هذه الاطراف الحبيبة من اللؤلؤ

وفي هذا كنه ابدل جهلك في ان مدكر بذاكراتك السمعية تريم العود وسنه . والآن برك بك هذا الشطر نقوم فيه بواجبك كقاري ملوق بعد ان قام الاعشى بواجبه كشاعر حياقي وقام كاتب هذه السطور بواجبه كباقد وحناف نفس بين الشاعر وقارنه على مدى جهده الشخصي المحدود .



وعلى هؤلاء القادة نزلت  
أحزب نفسيتهما المعلقة ، وبعثتم  
عن هذه القصيدة المظفرة .



人



ثم انظر كيف يصل امعائهم الى تمام تحقيقه الدراسي حين يتم حصول انظر الدوار فنعيش به الاودة وتفرق به الربايس ويرتفع قيعم الكتابات ويتناول الاشجار . وانظر اخيرا كيف تسهي هذه الصاعدة المطرة في البيت الاخير فيبدء الهدوء وامن الشاعري مرور وارتياح كفيه هذا الماء الجرب الذي سيمسقي انديار وسعي الارب وسعد الساس ويزيد القصة العريزة مرة وثباتا في

ويحك الكلب المشدود حك شديدا  
تذكر تراه « بصحن » قبضه ٥٥ في  
الجهة يده الأخرى متباعدة في التسمية  
والنكاية وانكد والإغاطة ، كما تعمل  
سماويده حين يقرن « ما عواذل فنعوى »  
و يقرن ، « الكبد والبحر سمك في البحر  
الكبد والسمك سمك في اسحر الكبد الخ  
« قان طبيب اثنا سالم في وصف  
أثر هذه الحيلة فالتك لم تنطق حورا  
بهذه الحيلة العجيبة ، إلا فاطق بها  
وكررها بضع مرات وانظر كيف تؤدي  
لك أداة تام الرعاية والاحتاج مسورة  
المنذر العبط بأكل قصه بعض من شدة  
جده ، ويعدو أمامه يحك قبضة يده  
في راحته ليربده حثقا واستعبارا .

من رسوم بعض في زواجه شوقا لشخص  
يحب بقرين قلبك ان تعرا اسيت على  
فيكاف منطعه كل منها برند في يوم  
وتردنا لمرة حل العروسة كياض -  
يوم - لبعثها - فلم يضرها - واوهي  
عندك ان لم ياتي اهل اساتر  
فتعجب صبحك قودا - وهي! وذكر ان  
اصحاب الاعنى يريد من مخرجهم انهم  
مرفون يريدوا ذاك مرفون وجهه المعنى  
و - - - - -  
بالصالح حين يمدون تصوير الاعنى  
له بالتمثيل الاحق يطبع لغير يرويه  
وتذكر امثلة هذا التصوير في رسوب  
للكاريكاتورية المضحكة لاعلمنا اناس وب  
جورون وغيرهما .







جليل العطية  
ابن الحجاج البغدادي  
شاعرٌ يذيع من القرن الرابع الهجري  
أصاءات

ولد أبو عبد الله الحسين بن أحمد محمد بن جعفر بن محمد بن حجاج في قرية النيل (التي كانت واقعة على الفرات بين بغداد والكوفة)، مارس الكتابة وخدم بها في جهات متعددة، وولي حصة بغداد مرات عديدة، وعمر عنها، ونصل بالوزير المهلب وسيف الدولة حمدي، وعهد الدولة وأصحاب بن عباد وابن العميد وغيرهم وكان منكشاً شاعراً حليماً، وحافظ حصة بالتاريخ واللغة، توفي سنة ٣٩١ هـ ١٠٠١ م، دفن عند مشهد الإمام موسى بن جعفر (ع) في ١٠ زوى بن عيسى بن جليل، ويكنى على قبه:

وكلبهم يسط ذراعيه بالوصيد\* (الكهف ١٨/ ١٨)

\*\*\*

نقل المصدي عن ابن حجاج قوله:

أعاسي على مذهبي (في الفحش والمحون) أن أي كان أباع مستعلات له متصلة بدوره، فبئاعها قوم يقصوها وبوها حانات، أسكنوها الشحادين والعرباء السفل، ودوي العاهات المكذبين، وكل دلوك (أي الماظم لعريته)، وقطعي من الخلد والريدية (أسماء ماطلق)، فكت أسمع في لبالي الصيف حاصة، مشاتمات رحالم



وسائهم فوق السطوح، ومعى دواة وياص، أثنت ما أسمعهم، فإذا مرَّ  
بي، ما لا أسمعهم، أثنت على لفظه، واستدعيت من غدٍ من قد سمعت  
منه ذلك، وأنا عارف بلعائهم لأهم حيرتي، فأسأله عن التفسير  
واكتبه، ولم أزل أصمعي تلك العبادة مدةً.

\*\*\*

وقال يصف سخط شعره:

أيا مولاي هزلي تحت جذي  
وتحت الفضّة انحرف اللحم  
وشعري سُخِفَ لَابدّ منه  
فقد طنا وزال الاحتشام  
وهل دارٌ تكون بلا كَيْفٍ  
يكون لعاقلي فيها مقام

\*\*\*

وصفه الذهبي بأنه:

"شاعر المعصروسميه لأدب وأمير السجستان، كان معه وحده في نظم  
القائح وحفة الروح".  
وقال الصعدي:

"أنا أراه ممن يطلق عليه اسم شاعر، لأنه أجاد في المدح والمحو  
والرثاء، والعزل، والوصف، والأدب، وسائر أنواع الشعر، لكنه في  
المجون إمام للمجون".

شهادة الصعدي هذه لها أهميتها، وقراره بأن ابن حجاج إمام  
للمجون، يتطلب التأمل.

فماذا نحظى في المجون دون سواه من أعراس الشعر الأخرى؟ مع  
أنه يسحدر من أسرة لها مكانتها الاجتماعية؟ والثقي به أبو حيان



التوحيدى فقر بانه خحول، مهذب؟

نلتصم الجواب عند الشاعر نفسه فهو يقول:

سيدي مخفي الذي صار يأتي بالدواهي

أنت تدري أنه يدفع عن مالي وجاهي

فالمسألة واضحة، أنه يشعره يدفع عن ماله وجاهه، وهما أساسا  
المكانة الاجتماعية في حبه. وهو بالشعاره يعكس انحطاط الأوضاع  
السياسية والاجتماعية في عصره بحيث تهافت الأمراء والحكام على  
شعر السُّحُف والمجون بالفاظه البذيئة، يدفعون الأموال الباهظة  
لسماعه، ونسحب هذا على العامة دلالة قوله:

لو لم أشب بشعر عانتها

ما طاب للناس كلهم شعري

ونتيجة سوء الأوضاع الاقتصادية، وزيادة استمار الطغي، فلقد  
انتشر السُّعَاء، ولم يجد الشاعر نسياً من وصف المعاهرات والقحاب  
والقودس والموت، الخ، مما يند على انتشار هذه الفئات الواطئة  
اجتماعياً وهذا يؤكد ما ذكره التوحيدى.

\*\*\*

وقاري، شعر ابن الخنحاح يدهش لمبالغته في إبراد ذكر الأعضاء  
التناسلية للرجل والمرأة معاً، فمن تشبيهاته التي ادهشت اللاحقين  
من الشعراء:

عصفتها أسود وأيري

أبيض مع طوله معرق

كان شعر استها وأيري

غراب بين يرق عقق

\*\*\*



على أنه لم يكتف بالمحور والسحب، بل تحطاه إلى الكمر  
والتجديف ومن ذلك قوله:

يا حليلي قد عطشتُ وفي الخمرة ريّ للحائم العطشان  
فاسقياني محض التي نطق الوحي بتحريمها من القرآن  
ولم يتورع عن هجاء شهر رمضان، وثلب أئمة الاسلام، ونصل به  
الوفاحة إلى حد الاستهانة بالعيد الاضحى وصلاته فقال محاطاً  
(بختيل):

واستحضر العوذ ووجهه به  
حتي نصلي بالطناير  
الركعة الاولى (سريجية)  
وركعة التسليم (ماخوري)  
وهي صلاة العيد لا يستوي  
تجوّزي فيها وتقصيري!

\*\*\*

إن دراسة القصص، والمصعب بني نعيم القيم والاحلاق التي  
جاء بها الاسلام، تؤكد أن هذا التفسيح جاء نتيجة الحرية التي منحها  
الادارة البوذية لاهل المحور والدعارة والسحب، لكي تصرف  
العامة عن الوضع الاقتصادي المتردي الذي كانت تمرّ به الدولة  
العنسية.

يقول د. عبد اللطيف عبد الرحمن الراوي في دراسته المتصورة  
"المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع للهجرة":

"لقد وصل المحور درونه في الربعين الثاني والثالث من القرن  
الرابع، خاصة أمام حكم بختيار وعضد الدولة، فالتحلل الاخلاقي  
مواكب للتحلل السياسي والاقتصادي، وكل من السياسة



والاقتصاد مضطرب، مندهور، ويحد صدى اللهو والمجون مع كل هذه الاضطرابات في شعر ابن الحجاج.

هذه ملقطات متعجلة من اختيار معد للنشر اعتمدت في إخراجها على المخطوطات الآتية:

١ - مرة الناح في شعر ابن الحجاج - اختيار بديع الزمان هبة الله الاصفهاني، تحقيق د علي جواد الطاهر (نص مخطوط) باريس ١٩٥٤.

٢ - ديوان ابن الحجاج:

١- مخطوطة شستريتي ٣٧٨٢

٢- مخطوطة المتحف البريهاني ٥٩١، ٥٧.

٣ - ذلك المعاني لابن الهبارية (مخطوطة استانبول)

حينما نرى أن يحد الفاري، سيداً من شتمه وانطرافه في شعر ابن الحجاج نرى ممه ليرى طينه الغرو المشره اناسية، فظل بعيداً عن تناول الناس.

والله اسأل أن يعمر لي ما جرّه القلم من سقط الكلم. إنه سميع مجيب.

وكتب: أبو محمد جليل بن ابراهيم العطية

الواسطي مولداً، الباريزي إقامة في ٢٨ ذي القعدة ١٤١٢ هـ

قال يصف شعره:

|       |        |        |
|-------|--------|--------|
| بغروض | بنيتك  | أم     |
| وينحو | الخليل | بن     |
|       | أفسو   | به     |
|       | في     | سبال   |
|       |        | المبرد |



وقال:

إن عاب ثعلب شعري أو عاب خفة روعي  
خریت فی باب "أفعلت" من كتاب "الفصيح"  
وقال وقد طعن قوم في وزن بيت له، وكان ذلك بحضرة سليمان  
بن مهد، كاتب من الموصل، وكان يکس (أبا القاسم):

يا "أبا القاسم" العَرُوض على الذو  
ق يُوفي عياره على الاختلاف  
والتيوسُ الذين سموا "أبا القا  
سم" هذا الزحاف بالانزحاف  
لم يدوقوا طبائع الوزن في الشعر  
ولا استنشقوا ضراط القوافي  
وكذا النحو إنما حوزا ع  
الحافيم على بغوا "البهرافي"  
ولحافيم في لستى إذا أغلظم اللب  
بل وأمسى ولاجنح الغداف  
فمن الاحمق الذي أوقع التمد  
ويه بين المحمود والاعتراف  
إنه لو مضى إلى حيث أنا  
من إلى "قاف" بل إلى خلف "قاف"  
ما نجا ذقنه ولا فارق استي  
ولو كان في است "بشر الحافي"  
إن هذا جزاء من يتعاطى  
سب شعري بحضرة الأشراف  
عند من ينتهي إذا افتخر الد  
لس إليه، افتخار "عبد مناف"



ابن "ياسين" و"الحواميم" و"الحشد"  
بر" و"طه" وسورة "الاعراف"  
مَنْ أَنَا عَبْدٌ عَبْدُهُ وَكَذًا كَا  
نَ لاسلاف سيدي اسلافي

في اطراء الخمرة:

افضض الدن واسقني يا نديمي  
اسقني من رحيقه المختوم  
اسقني الخمرة التي نزلت فيها  
ما على القوم آية التحريم  
اسقني فاني انا والقصد  
من جميعا بيوما في المحجيم

وقال بهجرتوما:

يا بطل الارضين ويا من هم  
في هذه الارضين ايلا انفس  
لم ار قوما يشربون الخمر  
غيركم بالرطل في مجلس

وقال في احدا من:

يا قحبة ليس على سرمها  
امر المخلوق ولا طاعة  
ما فعلت فيشلتني انها  
من امس من سرمك مرتاعة  
قالت ترفق وهي ملعونة  
لطيفة الحيلة خداعة  
مالك لا تقلق ولا تنزعج  
فانها في استي من ساعة



وقال بهجو امرأة:

كان أمري في استنها أقطع  
يطلب بين الشوك سوداني  
لما جرّ لا يتعشى ولو  
تفطرت إلا بحصان

وقال في أبحر:

قال لي إذ هجوت شيخاً من  
البحر وبهرجت في الكناية عنه  
قد توقيت؟ فقلت صدقت  
هو مثل الكنيف لا يد منه

ومن معانيه العربية:

تقول لي وهي عصي من تدللها  
وقد دعيتني إلى شيء فقلت كذا  
إن لم تسكني بيك لم أروحه  
فلا تلمني إذا أصبحت قرباناً  
ما بال أمرك من شمع رخاونه  
فكلما عركته راحتي لانا

محمد بن عبد الجبار السفري

كتاب المواقف والمحاطبات

مروحة عن مشورات الحمل



## رسالة من السودان

## اتجاه جديد في الشعر السوداني

أصبحت أشك في الدوافع التي عدو الشعراء في الخرطوم إلى مهاجمة الشعر الحديث . قبل أيام وغدا ليذكوا في ذكرى حافظ وشوقي ، فلم يبتدوا إلى فري الشعراء ، واحدوا يحطرون قبوراً تحفة لشعر الحديث ، كأنهم كلهم « عندون » هذه المحلة بالسيف والرمح - اعني بالسلطة قذيفة - مع « احتياطي » كبير ، لو كان له مكان .

ترى لو قد انكسر شاعر من أرواح الشعراء مع قصيدته حايلاً ، ثم حدثنا عن هذا الذي سمعته منك في ذكرى شوقي وحافظ ، اراه يجد الرقعة وقفاً عسى ما يسمى الشعر الحديث ؟ **أفان يندور** ما في تلك القصائد من لمباحة وركاكة واحلال و... **لأنها لم** تغشق ، **مدا** انك ما هو سر الخلة على الشعر الحديث ؟ **أهو** ما انا في حيث ومذهب وزمير وعينين ؟ ربنا ، فان الشعر الحديث من انه لا يرتل عذات في السودان ، ما يكون في السنوات القليلة بدم موت نوع آخر من الشعر تتحل به حاصر الماء . وقد كنت إلى عهد قريب أحسن ان هذا الشعر الحديث لا يستطيع ان يعيش في هذه الأرض ، حتى قرأت قصائد شكوت ذلك الاحساس ، ونبتت عن التناؤف . **مرأت** لـ « كهرامي » صبيحة عنوانها « حافية الظلام » ، احبها تهرب على حذور تخاف استصلاً ، وحسن وأنت تقرأها بالذلة التي تشيع في النفس عند انكشاف الخطيئة بعد طول الحث ، لأن ساقية الظلام مشكف عن دورتها عند طلوع الفجر . ونمود الحياة إلى طبيعتها ، وتلاشي سم الحور ويعود الناس إلى قلوبهم في انفسهم . وعندما يطل الصباح ويتلاشى « القطب » لا تتر اوصكان الارض ولا عيد بأهلها . ويتجلى للشعراء المكذوب ان معزة المسيح لا تود ... الا بالمسيح هذه ... وهذه صورة ملتبسة من القصيدة غمره بعد وصف الحياة الخاملة الناعمة في القرية :

ونحمد فرق « الشباب » كبعض اسراب الرحم



يتجلبون على الظلال السود يستجدون آلهة الدم  
 يتدافعون على المريح  
 ويهيم القزم الكعج  
 في جحره المنحدر في محق الجدار يروم معجزة المسيح  
 « وأبو حامة » ذلك المشوه مصبوغ الحذاء  
 بحرايه يفزو شياطين الهواء  
 وعبائر المتسولين وبعض أبناء السيل  
 الرافدين على الرصيف  
 الجوع يدفعهم الى الابواب يلتسبون والمخ الزعيف  
 وهناك بين طوابق القصر المنيب  
 ما زال يقبع شيطنا الورع الخفيف  
 ما زال يسبح بين عائله الذي عمره « رائحة المنور  
 وعبوته الرطبة الفراء ما زالت تدور  
 ما زال يرتب الهدايا والتذوق  
 وغدا يموت  
 وشيد القبة المجددة المريح  
 وتصور منه السلام . عود معجزة المسيح

وقرأت لها فرائده من الشعر الحديث بعض قصائد لصلاح احمد ابراهيم  
 متيها « صورة نوريان حراي » و« صيدة » و« عارية » .  
 صلاح شاعر غير حديثك بالثنى الدقيق ، ولكنه مجدد ، يقوم شعره على  
 الاعراق ، وعلى بحث صناعي شديد ، ويشكوه كثيرا عن ثقافته في  
 الاشارات والتلميحات . ومع ذلك فإنه مثال من الترة التي تمنى عدم بعضها  
 وشاقصاتها . هو تاز على « الماصية » مرتطم في هوسها ، شه « كهرائي »  
 في بلته على حياة الخرب والحرور والاضطراب ، ولكنه يشهد صوره ويكرها  
 من واقع تلك الحياة كي يصور بها حلقات نعه . وهو عقلاني منطيق اذا نقد  
 او كتب مقالة ، وانحش ما اختاره ان يشرب هذه الصلة الى شعره فإنه ضمن  
 في التحليل مدقق في الرسم . وقد حوّل في مس صائده صور التصوف الى  
 موضوع الحب ، مادا حييته هي ذلك « الصوفي » الذي يصنع المعجزات

وذكرتك في تلك المحطات السود ، فزعت البك  
 اريد احبب وجهي في سكتك  
 وابدد خوفي بين يديك



ودعوتك يا اختاه ، دعوت ومن عجب يشق البحر  
الشفق البحر ، وتنت امامي فوق الموج كموريه  
( عمو ، بل اجل من كل بنات الخور )  
وعلى رأسك إكليل من نور

ثم ينثر امامها جنود الذين يتواحدون على عنات المعزات ، مشمولاً  
الرحمة ، منظماً بلحياً :

وحثت امامك لم انطق  
وتندجت الكلمات ، تنبجت الكلمات ، تكسرت الكلمات

ثم يقدم هدية ، امن قريانياً كالقرايين التي تقدم للأضحية :

ومطيت لأمنع يا امي هده  
لك يا ذات عيون تومض بالاسابه  
وبعد على روعي **دققاً ومسان**  
فسمت المصدول كرواماً ورشنت عليه الزويت  
واشمه الصبيان  
وسمت عليها حق امتلات وتكاي فدان ...  
ومضيت احرك ذاك القوب بكنتا كفيه  
حسي الابنوسي الناري  
بنصبب بالرفق الجاري  
وعلى وحيي وجه النيران  
وبأديه

اصوات الاطفال النعنه  
في جوفات الانشاد الدينيه  
فيها صدق وطهاره  
فيها إحلاص وحراره  
فيها إيمان ،

أي جور هذا ؟ أليس هو الجور المشهور رحمة السج الفليطة ودقات الطبول ؟  
ومع ذلك فاني لا اري في ذلك بأساً . ان هذا الشعر ينقل صورا «إثنية» ،



وينقل صور الصوف الى جو الحب - الى علاقة انسانية اكثر واقعية وبقاء .  
وحملح في حاجة الى ان يتخلص من شيء من التفصيل لي مثل هذه القصيدة ،  
كما انه في حاجة الى ان يتجنب القنوص - غير الموحى - في مسائل اخرى ،  
وهو - على اي حال - يحمل بواكير الثورة ، في الشعر ، في السودان .

جامعة الخرطوم

احسان عباس



## اتجاهات الفزل في الشعر العراقي الحديث

■ عبدالله إبراهيم

حول البحث ، لابد من تقديم موجز لحتوى هذا البحث

توزع البحث على تمهيد وأربعة فصول وصاتمة وقد تناول السيد السامح في التمهيد جملة محفلين أبرزها تأثير الحرب العالمية الثانية في الشعر العراقي الحديث ، ومكانة المرأة في المجتمع ، وموقف الشعراء منها ، ومفهوم الحب وعلاقته بالغزل ، ثم عرج على مفهوم الفزل وأهميته ، وعاد إلى تاريخ الشعر العربي لتلمس أبرز إلى اتجاهات شعر الفزل فيه ، وخلص إلى أن الفزل في الشعر العراقي الحديث - وارتث لعمود القديم وثمرة من ثمرات شجرة الغزل فيه -

خصص الفصل الأول لدراسة « الفزل العفيف » وقد توصل الباحث إلى تحديد ثلاث تيارات أساسية فيه هي الفزل المستمد من الأساطير المألوفة والفزل الرومانسي ، والفزل الوصفي وقد ذهب الباحث إلى أن الفزل الرومانسي أهم ما في الغزل العفيف ، فقد تازجت قصائده بين التوق إلى أملاك الحبيبة والتوسل إليها ، وبين الحرص الناتج عن فقدان المرأة ، وأضاف أن « امتداداته كشفت امتداداً لموضوعات الرومانسيين العرب الذين لم يتخلص مضمون شعرهم من الاهتمام بعلاقة الرجل بالمرأة الحلم أو الملك . ولهذا اتخذ الشعراء من الغنائية أسلوباً للتعبير عن المشاعر الذاتية السامية للشاعر إزاء المرأة دون الإفصاح عن أسرار

استنافر الشعر العربي الحديث بأهميته استثنائية من لدن النقد والباحثين العرب ، وكتبت عنه دراسات تناولت قضاياها الفنية وأغراضه ، إضافة إلى مناقشة قضية الريادة فيه ، وكان للشعر العراقي الحديث نصيب أساسي في هذه الدراسات ، لتكون أغلب رواده من العراق وإلى مقبضتهم بدر شاكور الشيباني وسارك الملائكة وعبد الوهاب انبيلتي فقد تطور هؤلاء الشعراء وغيرهم حركة الشعر الحديث ، فامتد تأثير هذه الحركة إلى الأقطار العربية الأخرى ، فأصبح الشعر الحديث أحد أبرز الظواهر المهمة في حركة الأدب العربي في القرن العشرين

عرف الشعر العربي من خلال تاريخه الطويل ، بروز عدة أغراض شعرية ، لعل من أبرزها « شعر الفزل » الذي استنار باهتمام الشعراء العرب إلى جانب أغراض أخرى مثل المديح والرقاء والهجاء ، وقد ظل هذا الغرض سمة أساسية من سمات الشعر العربي بوصفه غرضاً متكرراً ، واحتل مكانة أساسية في العصر الحديث ولعل البحث الموسوم « اتجاهات الفزل في الشعر العراقي الحديث من ١٩٤٥ - ١٩٦٧م » والمعد لميل درجة الدكتوراه في الأدب العربي ، للباحث سمير كاظم خليل ، يعد أول محاولة واسعة لتقصي اتجاهات الفزل في الشعر العربي الحديث ، وخصصة الشعر العراقي الذي عرف هذا النمط من الشعر على نطاق واسع وأقبل مقلدته منهج البحث وأبرز النتائج التي توصل إليها الباحث ، ومحفلين النقاش

مع موضوعات معينة ، وبين وقت وآخر ثلور بعض الانتقادات لهذه القصائد ذات الصور الشعرية الريفية أو القديمة باعتبارها لا تنسرق إلى موضوعات العالم الحديث وهذا اعتقد أن هذه الفكرة خاطئة من الأسس وأنا لا أريد القول - بأن لا يتعين التطرق إلى العالم الحديث - ولكن الأسلوب الذي يعالج فيه الفزار العالم الحديث يتم من خلال عنصر التذكير الفني ، وهو عنصر واحد من عناصر عديدة تساهم في هذا الأمر

● لو اشترت أن لن شعرك يظهر في الغالب وجهة نظر مقدسة بالأرض ، فهل ملاحظتي هذه مصفحة ؟

- أعتقد كذلك لقد شارديفيد جوبل إلى قضية (العلامة) إلى أن القنان ليس الأصناما للعلامات - وأنا أثرت في العرض في الحديث عن مثل هذه الأمور - واعتقد أن مناقشه صحيح

● هل نالت بسبب أية مراجعة كنت عن أعمالك الشعرية أو أية مقالات نقدية صندة ؟

- أن تلقي حول مثل هذا الموضوع مفيد قليلا ففي البداية كنت قلق بسبب المديح الكثير الذي تلقينته والذي اعتقد أنه لا يمكن الاعتماد عليه كثيرا ، هذا في الوقت الذي لم يزل فيه أي من الشعراء المعاصرين لي مثل بك للديج - وبعد فقد شعرت بالخرج

● ذكرت ليلة أمس أن زوجتك (ملري) هي العلامة الأولى بالنسبة لأعمالك فهل في نقدها قصوة عليك ؟

- إنها رائدة صارمة ، وناقدة حريية تماما ولهذا السبب أراها على صواب وهي تستطيع أن تكتشف موقع الخطأ ، وقد اضطررت إلى التشاجر معها حول بعض القصائد مما جعلني أقوم بتعجيز اثنتين منها أن مثل هذه الأمور دقيقة وحاسمة وبين وقت وآخر تلج أعجابها قصيدة ما ، أنها مسألة ذوق

● ملذي تحصل عليه من خلال قراءتك للشعر أمام الجمهور ؟

- أنا ميل إلى قراءة القصائد ذاتها طيلة الوقت تقريبا وهي القصائد التي تأسر الجمهور وتلهمه وهناك قصائد لأحب أن أقرأها لأنني أعتقد أنها لن تصل إلى أوسع جمهور ممكن أن القراء أشبه بالقاء الموعظة ، ليست إلا حالة تقليدية من حالات الصلوك وأعتقد أن هناك تقاضات تثار حول قراءة الشعر كما أن هناك غياب الاحترام للشعر والجمهور ولكن رغم ذلك هناك بعض الشعراء الذين يقدمون قصائد ممتعة



القلب أما الغزل الوهلي ، فقد تميّز مطرافته بسبب اهتمامه بحياة المرأة اليومية وأشغالها الصغيرة

وخصص الفصل الثاني ، لدراسة الشعر الحسي ، وقد عدّه اتجاهًا استثنائيًا بأهمية خاصة في شعر الغزل ، وبين أسباب اهتمام الشاعر بالحواشي الحسية للمرأة في ضوء نظريات علم النفس ، وقد قسم الشعر الحسي الى تيارين ، الأول هو : غزل الوصف الخارجي ، الذي اهتم بالمشاعر الخارجية للمرأة دون الاهتمام بالجمال الروحي أو المعنوي ، والثاني « غزل الفرد والهروب » الذي تميّز بتحديثه لقيم المجتمع العراقي وهدمة للذوق العام على الرغم من طرافة موضوعاته وأساليبه وتتمتع أهميته من ارتباطه بالأحداث السياسية والاجتماعية ، وقد تحدت ملامح هذا التيار من خلال تمرده على تلك الأحداث ووسيلة للهروب من مواجهة الحياة

أما الفصل الثالث فقد خصص للغزل السيفي والرمزي ، إذ درس فيه أسباب ظهور هذا الاتجاه في العصر الحديث وقسمه على تيارين الأول : الغزل السيفي ، الذي ادخل الأفكار السياسية والوطنية للشاعر من خلال تغزله بللمة وبأسلوب فني بعيد عن التقريرية ، كما بين الفرق بينه وبين الغزل الهشائي ، والثاني « الغزل الرمزي » الذي ظهر بسبب الضائقة بصوغة الأدب الرمزي الذي ظهر في أوربا وقد اهتم الغزل الرمزي بالمواحي الفنية والفكرية أكثر من اهتمامه بالمرأة التي تحولت في هذا التيار الى رمز للأرض أو الوطن أو الثورة أو الأمة ، لأسباب سياسية وفنية

وخصص الفصل الرابع لدراسة القضايا الفنية في شعر الغزل ، وقسم هذا الفصل الى ثلاثة محاور هي اللغة والأسلوب والصورة الشعرية وبناء القصيدة فقد اتخذت اللغة في شعر الغزل وجوها متعددة بسبب اتساعه ، وقد اختلفت لغة الشعراء باختلاف مواهبهم فلفه الشاعر

المقلد غير المحدد ، وطبيعة التجديد اختلفت من شاعر الى آخر. ولقد نجح الغزل الحديث في تحديد لغته ، فقد عني الشعراء بالمفردة الشعرية واستطاعوا اغناء لغتهم بمفردات جديدة نقلوها من الاستخدام اليومي او لغة الحياة اليومية إما الصورة الشعرية فتعد من أهم مميزات الغزل في الشعر العراقي الحديث ، إذ لم تات مجرد التزيين كما هو شائع في الغزل القديم وإنما يقصدها الشاعر قصداً لأسباب فنية يهدف من خلالها الى تكليف فكرته وتعبيره ، وقد كانت الصورة القديمة في أكثر نماذجها تقوم على أساس التشبيه الخارجي أو البصري ، والفرق كبير بين وصف التحفة والتعبير عنها ان وصف التحفة عملية بصرية سريعة تقوم على التعداد ، أما التعبير عن التجربة فعملية تركيبية تقوم على الإدراك الداخلي أو الذهني ، وميرتها

إنها تشير كوامن المتلقي وتحدث نوعاً من التامل والمشاركة أما بناء القصيدة الغربية فقد تميز بالوحدة العضوية وحتم الباحث بحثه بخاصة لأهم النتائج التي توصل إليها

لعل أول ما يلاحظ على هذا البحث ، كيفية بناء هيكل العلم ، فقد قسم الباحث بحثه الموسع الذي يريد على ٥٠٠٠ ، صفحة الى أربعة فصول ، ثم قام بتقسيم كل فصل على عدد من الفقرات وهذا التقسيم يبدو غريباً في البحث الأكاديمي ، لأنه لا يضبط موضوع البحث ، وكان يمكن تقسيم البحث على أربعة أسواب وكل باب على عدد من الفصول ويمكن إذا تطلب الأمر تقسيم الفصول الى مباحث هذا فضلاً عن أن الباحث خصص فصلاً للدراسة الفنية ، مع أنه لم يضيف ذلك الى عنوان البحث الذي اهتم بتحديد الاتجاهات العامة لشعر الغزل يضاف الى هذا ، أن لغة البحث تميزت بسمة إنشائية لا تتألف والبحث الأكاديمي الدقيق

وقد توصل الباحث الى تفرد هذا التيار

في الشعر العراقي الحديث. لكن لجهة المنهجية حاولت الباحث طويلاً حول جملة النتائج التي توصل إليها ، فقد أكد الدكتور ناصر حلاوي ان البحث لم يستخدم المصادر بصورة دقيقة ، وأنه اعتمد على لغة غير دقيقة واستطرد كثيراً وأسهب في بعض فقرات بحثه كما أنه أكثر من الاستشهاد الذي فضل كثيراً بمنهجية البحث أما الدكتور عبد الإله أحمد فقد أكد للباحث عدم وجود نص يدعي شعر الغزل في الشعر العراقي إنما يوجد شعر حب مورع بين الأغراض الأخرى وأضاف استناداً الى مصادر مهمة في دراسة الشعر الحديث الى عدم الإشارة الى هذا النمط من الشعر وأضاف ان البحث ما هو إلا تجمع بعض الأفكار بدون تسقيط مساهمات الفرصة على الباحث للتوصل الى أفكار جديدة في موضوعه

وحول تقسيمات الباحث لموضوعات الغزل الى تيارات أكد الدكتور عبد الإله أحمد أنها جميعها تدخل في موضوع واحد وأضاف ان المبحث الثاني في بحثه على جهود باحثين آخرين مثل الدكتور جلال الخطيب والدكتور محسن اطميش وأنه كان يتصرف بالنصوص المنقولة عن المصادر والمراجع وأكد الدكتور فائق مصطفى ان البحث ينطوي على بعض الهبات المنهجية ، وأكد الدكتور جلال الخطيب ان البحث يلتفت الى المنهجية الداخلية ، وان الباحث استعان بلغة انشائية غير دقيقة لم تستطع تقرير كثير من النتائج التي أراد الباحث الوصول إليها





# اتجاهات في الرواية العراقية المعاصرة

بقلم / محمد الأسعد



- ١ -

أما بحطئه إذا كنا نعتقد أن الموقف الشامل من الحياة يمكن تمييزه بتوسيع المساحة التي تعطيها أحداث الرواية ، أو بتعدد شخصياتها ، ونخطئه إذا اعتدنا أن الشمول يعني الحديث عن قضية عامة ، وبحطئه أكثر إذا اعتدنا أن الشمول هو الركض وراء أحدث الأساليب في العرض الروائي دون أن تقوى أقدامنا على حملها .

إن كل هذه الأخطاء تشكل في معظمها الحواجز النفسية الكامنة وراء تطلعات وطموحات الكثير من الكتاب ، ولعل القلة فقط هي التي تدرك أدراكاً أصيق ما هو العرق بين الفن والثروة العقبية .

إن هذه القلة هي التي تتأمل الحياة .  
إن ما شغلي إلى الروايات الأئمة الذكر هو نوع من الأصالة القريبة ، ونوع من الإحساس بالبعيدة ، تجسداً حقيقياً في أحداثها . فما هي هذه الأصالة ؟ وما هو هذا الإحساس ؟

من المعروف أن الرواية العربية لا تملك تاريخاً طويلاً ، ومن المعروف أن نموذجهما الأعلى كان دائماً وراء الحدود ، وإذا رغبتنا في تحديد الجذور القريبة لن نجد سوى « نجيب محفوظ » وهو يلقي ظله الطويل على مساحة الثلاثين سنة الماضية .

الحديث عن الرواية شأنه شأن أي حديث أدبي جاد ، لا بد له من المقدمة التاريخية ، وارقم السنوات ، وقوائم أسماء الكتاب ، لكنني لكي أكون أكثر جدية سألتزم بما نعرفه عليه الدارسون ، وما تداولوه من أساليب . وسنبدأ البدء سنأخذ من ظهور بعض الروايات البارزة علامات تاريخية على الطريق ، ولنأهم بقليل و كثير يملأ الأسماء والطبوعات ، لأنني لا أجيد فائدة تذكر في طباعتها ونشرها أساساً (١) .

إن الذي دمعي لكتابة من بعض الاتجاهات في الرواية العراقية المعاصرة هو ملحوظاتي الشخصية لبعض تلك السمات التي بدأت بالظهور مؤخراً في الناليف الروائي ، وبالتحديد منذ انطلاقي على رواية « جواد اسحب الدائنة » من تأليف عبدالجليل المياح ، ومنذ انطلاقي على رواية « التخله والجيران » من تأليف « غائب طعمة فرمان » ، وأخيراً بعد انطلاقي قبل عدة أشهر على رواية « ضجة في الزقاق » للاستاذ « غام الدباغ » (٢) .

لقد وجدت في هذه الروايات شيئاً مختلف عن ما عهدته في الروايات العراقية المعاصرة .



إلا أن الذي ظل مجهولاً هو المعزى الكامل وراء هذه الوقائع . لو استعرضنا الحسابية الأمنية تاريخنا لوجدنا أن بيننا وبين اللغة ترابطاً يكاد يجعل من الأولى سبباً لتصورات اللغة اللاحقة ، فكل تعبر في إيفاع الحياة صاحبه دائماً فخر في أساليب التعبير ، والمشاهد التاريخية كثيرة ، ولعل أكثرها وضوحاً الانتقال من حياة البداوة إلى حياة المدن ، وما حمله هذا الانتقال من تغيير في نمون القول .

إلا أن هذا الأمر الذي يشبه لقلوبنا ، كثيراً ما يتعرض للتجديد في حالات خاصة ، وخاصة في حالة الشعوب التي تردد أيقاع حياتها رتيباً لمدة طويلة ، مما أدى إلى تحجير خلاياها الحية ، ولكتب بالتالي تعبيرها الثقافي جموداً غريباً ، وأدى بالتالي إلى تآكلها حالاً تعرض وجوده للهواء الطلق .

وفي حالة شعنا العربي - وهو جزء من هذه الشعوب التي تحدثت في ثلاثة العصور طويلة - نجد أن سادجه الثقافية البائدة طلت محورا للاهتمام والتقليد حتى أسنت ، وحتى جاء زمن اكتشف فيه انساننا أنه خارج التاريخ فعلا . لقد كان « شبح طور » مصيباً حينما لم يجعل التاريخ هبة محانية تعطى لأي مولود على وجه الأرض .

لقد كانت المسألة بين الوجود وبين التعبير الذي جاءنا من الخارج شائعة مما أدى إلى حدوث خلل في مراكز التلقي الدماعية ما زال يشكل السمة الطامعية على نموننا وثقافتنا وسياستنا . . إلى آخر تشكيلة المظهر الوجودية لانساننا العربي .

وفي مجال الرواية : ظلت الرواية العربية تقلد ما لا يفهم ، حتى حلت جميع الأربطة من المومياض المصرفة ، وبدأ الجسد الحفني في التنفس والحركة ، ومعقادي أن الأصالة تكمن في هذا التطور الحيواني على اعتبار أن الإبداع هو اقتحام في مجال الشعور الحي ، وهو حركة في الحياة ، وليس حركة في اللفظ . إن تردد محمل القصص والعلاقات الاجتماعية والسياسية والانتصحية - أي ما يشكل الانساق الاجتماعية في منطقها - في أي عمل أدبي سواء أكان متوافقا مع هذه الانساق أو متجاوزاً لها هو ما يطلق عليه الأصالة ، ولقد أحسن التعبير عن هذه التسمية الأستاذ « محسن مروة » في بحث تناول فيه الموقف من التراث في الفلسفة والدين (٣) .

إلا أنني أضف تحفظاً إلى هذا التحديد ألا وهو : أن هذا الذي ندعوه بالأصالة لا يتبدى لنسا دائماً بوجه واحد ، وإنما تتعدد وجوهه ، وتنوع بين تناسج

كاتب وآخر ، أحياناً يبدو لنا أن أحادة وصف الإمكان والأشخاص والمعدات والأزياء واللغة يحمل طابع الأصالة ، وأحياناً تتعمق أكثر ويبدو لنا أن التفرّد الشخصي في تناول الأشياء وفي النظر إلى الأمور يحمل طابع الأصالة ، ونستطيع أن نعدد أكثر من جنب من حوائط العمل الفني على هذا المنوال . . إلا أن الصورة الجامعة المانعة تبدو بعيدة المنال ، وتبرز لنا دائماً بأشكال مختلفة .

لقد نقل لنا « كازانزاكي » اليوناني في رواياته ، نحسبها وأدركها تواكب يحس ثدا الورد ، وكذلك « مستوفيسكي » وكذلك « فولكنر » وكذلك « كالدويل » . . ولا كذلك الروائيون العرب . لماذا ؟ لقد قلت أن المسألة الشائعة هي سبب الخلل في مراكز التلقي ، واستطيع أن أضف الآن : أن هذا لم يحدث إلا بتأثير التفوق والغلبة للعناصر الخارجية على مجال التجربة . التفوق والغلبة بسبب ظروف تاريخية معينة حملنا من الفرد العربي جهاز استقبال لا يحسن البتة أن يعمل استنق كال من العولم التي بعثت الحس العربي بحياته دتهما ، وبوجوده الشامل : شموراً ونكراً ، ونقلت له عن طريق الكلية وجوداً آخر ، فأصبح بعائشه ذعنيب ويبدس حياته على هذا الأساس ، ولن تكون مظهرين لو قلنا أن فقدان الهوية يشكل جذور الأزمة العامة .

هذا الصوع لواقع التفوق الأجنبي والمصدور عنه لم يكن أرادياً في أغلب الأحيان ، ولكنه كثر قسرياً ، أنه واضح ما قبل الولادة الذي نلجأ لأجيال الطامعة . ومن هه بدأت تسبظ على اتجاهات الرواية العربية علامة والعراقية - وهي محال بحثاً - خلاصه عدة تيارات من السهل أرجاعها إلى أصولها العربية . صحيح أن الأدب والفن كما يقال هه أحب ومن الإنسان في أي مكان ، ولكنني لا أستطيع أن أفهم كيف يمكن لأدب ما أن يرتفع إلى مستواه الانساني الرفيع دون أن يكون قد انفرج ضمن ثقافة معينة . . هه من ماهية ، ومن ناهية أخرى نلاحظ أن لهات الكتاب اللذين شروعه في كتابة رواياتهم قد ساهم مساهمة كبيرة في اضاءة غرصة العمر امامهم ليسبحوا كتاباً ، ولا يمكن أن ننسى في هذا المحل المساهمة الفسفرة والسيرة للنقد الأدبي السائد في تكبيل المواهب ، وفي تحليل إمكانيات تطورها . . وخاصة ذلك النقد الذي لا يختلف في شيء عن الرسائل الاحوانية وبطلفات الاعباد . لقد قرأت لأحدهم تقديماً لرواية وصف فيه تلك الرواية بأنها رواية الروايات ، مع أنها لا تصح أن تكون بداية لانس لها لكتب ناشيء ، والمؤسف في



أبطل هذه الأمور هو أن كاتب الرواية المسكين سيعيش على وهمه هذا وربما لن يعيش ليرى أنه كان مخدوعاً .

ومن فوائد الكتاب المضحكة هو إثارتهم لموضوع الإزمة في الرواية بمناسبة ويخون مناسبة . . ولعل هؤلاء الكتاب هم أكثر الناس أمية ، لأنهم لا يفرقون بين أزمتهم الشخصية وبين من الرواية كعمل إبداعي عاجزوا من ابتاعه بيتها يواصل آخرون الكتابة دونها صجيج .

سأحذر للحديث في القسم الثاني عدة نماذج روائية وهي كما أسلفت بعض ما قرأته ووجدت أنه بشكل أنجهاث أو سيات تبرز بوضوح في الرواية العراقية .

في رواية ( المساح ) يبدو واضحاً أن محاولة نقل قطاع كامل من قطعت الحياة هي السمة البارزة ، ويبدو اختيار ( المباح ) أن يبدأ من النقطة التي تعقد فيها ( نارية ) البهوية مديرتها بعد أن اغتصبها موظف السكك الحكومية ، ثم تاتى خطوات هذه الشخصية بعد أن استقر بها التشرد في أحد المباني . ولا يجب أن ننسى أن أبطال الذي خلفته ( نارية ) قبل أن سقط في حياة المدينة الجنيده بقي حياً بعد أن تولى حارس قفسه رعايته . . ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك بواقعية أصادة نفسه واقعية ( لحبيب محفوظ ) في ثلاثيته ، وواقعية ( محمد ديب ) في ثلاثيته أيضاً ، ينتقل إلى وصف لجهة الحياة يتوصل فيه إلى خلق نموذج تأثيرية غريبة بالحركة والحياة .

ثم تعود ( نارية ) للبحث عن صطلح بعد حراب المعنى ، وبعد أن تقرر أن تبدأ حياة جديدة . . وتجد . . وتجد أيضاً ليه . . موظف السكك الحديدية الذي صاد يعرض عليها الزواج . . ونكتها ترتصه .

بعد تلمت في أحداث هذه الرواية طويلاً ، وسأمر إلى ذهني أن هذه الأحداث من الممكن أن يرتفع إلى مستوى الرمز بسهولة كبيرة . ولن اضطر إلى صنيع معادلات رينيه لفرجة هذا الرمز بل سأشير إليه كمكتبة وكمنشور من مستويات الرواية ، فالموظف الحكومي باعتدائه على ( نارية ) ثم هربه من تحمل المسؤولية يشير إلى طبقة كليله من الموظفين انتشاهما الإحلال الريساني للعراق واعتد عليها ، بيت تشهير ( نارية ) إلى الأرض الواقعة تحت الإحلال . . لقد أبرز ( المباح ) في هذا الحدث عنوية الأرض ، ولكنه وبشكل حاسم أفسر إلى هذا التصارع الطبقي القديم .

وإذا أردنا من هذا الرمز أن يستكن جوانبه فسنشير إلى الطفل الذي شياً وترعرع وكانت ( نارية ) تعلق على الثور عليه ، مالا كباراً . . ألم يبحث بطل

تجيب محفوظ في ( الطريق ) عن خلاصه في شخصية الأب المفقود ؟ أن القارئ هنا يمكن في أن ( المباح ) جعل الخلاص مطلقاً بوجود الطفل وهو وجود حقيقي ، أما في ( الطريق ) فقد جعلنا تحريكات ( نجيب محفوظ ) نترك فعلاً في إمكانية وجود هذا الأب . .

أنتي لا أقصد من هذه المقارنة الاستنتاج بأن أحدهما يتفوق عن الثاني ، بل الذي أقصده هو الإشارة إلى ضاعرة ( الفقدان ) في الرواية العراقية . أن ( الفقدان ) مقدان الحبيبة كما هو عند ( غائب طعمة غريمس ) وفقدان الطفل كما هو عند ( المباح ) بشكل نظري علامة بارزة ، وسيكون مقراها كبيراً حين ترتبط بالنص من خلاص من واقع اختلت تواتينه تماماً . علامه بارزة أخرى في هذه الرواية وهي مجيد حياة أشخاص يرتفع المؤلف بها من الخصوصية العربية إلى مستوى النموذج الإنساني . واعتقد أن قيمة هذا التحديد تكمن في أنه يعطي للرواية وجوداً ضمن ثقافة معينة .

أن نهم حركة الواقع وتابل أعماق الحياة ليسا على مستوى واحد في الأدب ، قد تكون الدعوة مشتركة بين الجميع ، ولكن ما أراه أنا قد لا يراه الآخرون ، وهكذا يتحكم الموقع الطبقي والثقافة والحساسية السمة - وهذه الأخيرة هي اللغز الذي لا يحل - في صياغة خصوص الرواية ، وفي مدها بهذه النكهة التي أمسيها الإدراك عن طريق الإحساس .

وفي رأيي أن الإحساس العميق بالزمن والتغير بشكل أهم صفة كونيه تنظم الأعمال الأدبية . وليس إدراك نقائص الأوجاس وحوه هذا الإحساس المتشابه بالتغير .

أنا أجد هذا الإحساس بالزمن بارزاً في الروايات الواقعية بشكل حاد ، واستطيع أن ألمح تصور الفناء الشامل وهو يطمس على سبيل ( نجيب محفوظ ) و ( ديسوبسكي ) و ( دنكز ) .

ولكن هذه الحساسية القديمة تدم التاريخ لدى الإنسان قد انتظمت في القرن الأخير ضمن فلسفة نصالية تفسر صعود الإنسان وأمته في تحقيق الوجود .

في ( القنلة والحران ) لا يبدو أن للبطل الواحد وجوداً ، وهذا اتجاه حقيقي ، وإذا بدأ أن هائلك شخصية ما قد استأثرت بأحداث الرواية طيس معنى ذلك أن للبطل الواحد كما هو في واقعة القرن التاسع عشر وجوداً . أن الهدف هنا واضح لدى الكاتب : تحمس حياة كاملة ، تتعاقب عليها الشخصيات بكل ما يمثلها هؤلاء من رموز اجتماعية ، وأن لا أبطل







# عرج ونغم ..

شعر : ابراهيم منصور الشوشان

حرانا .. واقولها باباء  
لهيكل الانصاب والدخلاء  
حرانا ، لن استكن لغاصب  
الارض ارضي والسماء سمائي  
لن استكن ، وفي دمي سورة  
للشار قد عطلت ليوم لقاء  
ما زال « غول الامس » يلفو في دما  
شعبي ، ويهزق بوطن الاسراء  
وهليفه « الانمي » ينار خلسة  
كالص يوحف في خطى بكماء  
وحراب « هولاكو » ، وسور مخبي  
مهالك يهتز في اعياء ...  
ماذا يقول المحضون من العدى  
بل ما يهوك لامي اعدائي ؟  
قالوا : « اعبدهم الى صحرائهم  
« بدو » ليس لهم سوى الصحراء  
ولتحبوا منهم معارف عصرهم  
كي يرتعوا في جنة الجهلاء  
عالمهم بعث للتسعوب ، محرز  
للعكر ، من متعفن الاراء  
وهو ريايسة الحضارة لم يزل  
حبسها منهم وميض سماء !  
هذا الذي قالوه ، ثم تباعدوا  
ما بينهم انخاب هدم بنياني



قل لئلا شاقوا اقلاعي حسبكم  
غراب ارضي شاهد سفائي  
ان تسلبوا عيني الضياء فانك  
في قلبي الدامي يشع ضيائي  
او بلجوا مني اللسان فانما  
لتضج كل جوارحي بخداد  
في حماء الالم المقدس تنثني  
روحي ، وبسكركم صدى الارزاء  
تلك الجراح اصوغ عذب قصائدي  
منها واجدل متبري والسواني

ابراهيم منصور الشوشان  
عنيزة ( السعودية )

البطل يتعامل مع القوى السيلسية الناقبة ،  
وتبقى مثركه مترددة ، تحللها احين كوابيس بلا  
معنى هي تعبر من ازمة الفراغ ، ولا تكاد تبين لهذا  
لانساني الذي يسمى في مرفء الجماعات السبائية  
بالسليبي ، اقول لا تكاد تبين له هدف ولا معنى الا في  
اصبار التفكير السياسي .

واحدا يقنع في قبضة الشرطة بالمسدة ،  
ويتدخل عنه ذو اسنود الواسع لآخراجه من ورطته .

وفي تسلسل هذه اللوحات لتي ذكرناها عن  
الرواية هناك مدة حلقات ولقطات انتقل فيها المؤلف  
الى شخصيات اخرى ولكن توليقه في رسمها كان ضئيلا .  
واعتقد ان السبب هو طبيعة الحدث الروائي بالذات  
د انه لم يكن الا حدثا فرديا ومحسولة دمج ضمن  
الاجداث الجماعية اثرت على التكوينات الاخرى التي  
حول الكاتب اقامتها . ومن الواضح ان برواية كانت  
رواية الفرد الواحد ولم تكن رواية الجماعة بمعنى ملاحقة  
لاحداث في شمولها لا اشخصيات ومن هنا كان تحطى  
محدود الاولى التي رسمها المؤلف لطبيعة الرواية  
صعبا .

ان المقارنة التي اقمناها منذ البداية بين هذه  
لرواية وبين رواية « الجحيم » كانت تستهيف الكثيف  
عن الموقف ، واستطيع ان اضيف الآن ان احدث البيطل  
كشاشة لم يحسن استخداما كثيرا . وبالمؤكد اننا  
نسب سرد روايته الشخص الواحد ، مما معطى للرواية  
تيمتها هو مسؤولية الفرد فكر واحساس ، ولكن يبقى  
الهدف الذي نتطلع اليه محددا لاخيرنا .

## هوامش :

(١) من الملاحظ دائما ان بعض الكتاب لا ادري لماذا - يوردون قوائم  
باسماء الكتب الصادرة واسماء المؤلفين ، ويضمون بول رواية  
وباول قصيده .. الى اخر هذه الاوليات انما يعنىهم في اجمال  
هذه الموضوعات ، كل ذلك دون تقييم حقيقي لهذه الآثار .  
وباعتقادي ان البحث دائما يجب ان يتناول كل ما له قيمة واما  
الانثار التي لا قيمة ادبية لها فلا حاجة بنا لتكرارها لان وجودها  
اساسا في الاسواق كان خطأ لما ارتكبه الكاتب او الناشر .

(٢) يجب ان لا يعني هذا انني لم اقرأ الا هذه الروايات التي ذكرتها  
وانما المقصود ان هذه الروايات تشكل علامات بارزة في تطور  
الرواية العراقية ونضيف على الاقل شيئا ، وهذا في الواقع  
شيء عظيم الاهمية .

(٣) راجع - الموقف من التراث في الفلسفة والدين - مجله الاداب  
عدد مارس ١٩٧٠ رقم ( حسن مروة )





بدل الاشتراك عن سنة  
٦٠ في مصر والسودان  
٨٠ في الأقطار العربية  
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى  
١٢٠ في العراق بالبريد السريع  
١ عن المبد  
الاعوانات  
يتمنى عليها مع الإدارة

# المجلة

مجلة الأسبوعية للتفكير والعلم والفن

ARRISSALAH  
Revue Hebdomadaire Littéraire  
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها  
ورئيس تحريرها المشول  
أحمد حسن الزيات  
الإدارة  
دار الرسالة شارع السلطان حسين  
رقم ٤١ - عابدين - القاهرة  
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العدد ٤٦٣ « القاهرة في يوم الإثنين ٣ جادى الأولى سنة ١٣٦١ - الموافق ١٨ مايو سنة ١٩٤٢ » السنة العاشرة

## احتكار الأدب

للأستاذ عباس محمود العقاد

« نشرت » الرحلة « في عدد مضى كلمة موجهة إلى نبيذ  
شربها لها للتمتع به وبها وحى

« كثر من الأدباء يهتمون بأحوالهم بالأمية وحب التمس ،  
فأدبوا أشيوع لذي يحتكرون ميسان الأدب لا يبدلون أى جهد  
في قسده خطى الشباب الناشئ ، ولا أعرف السبب الذى يمنع  
أديبا مثل الأستاذ العقاد من تأليف كتاب عن الشعر ، اساتذ  
الذين بدل شعرهم على بيوع وعبقرية مثقالا قبل الشاعر الإجمالى  
المعروف ، وب نفس الذى كتب عن روبرت برديج ، وولتر دي مار ،  
وهيلار بلوث ، وليوبيل جونسون ، وأرنست دوسون ، في مؤلفه  
كتاب اكتفورد للشعر الحديث

تشويج الأدب في أوروبا لتفتحهم بأنفسهم وحبهم لفسهم  
وإحلامهم له يمددون حتى الأدباء الناشئين ويشيدون بذكر  
المعروف منهم . في رأى الأستاذ العقاد في هذا الموضوع ؟ ..  
الحلج « . كان « ندره نشأت

\*\*\*

وفي هذه الكلمة بلوحة كثير من الخطأ الذى يشيع  
بين بعض المتأدين الناشئين ولا يفرد به صاحب الموقال وحده ،  
كلاهما من بعض الرسائل والأحاديث ، أو بما تشكبه المصعب

العدد ٤٦٣

صفحة

- |     |  |                              |
|-----|--|------------------------------|
| ٥٢٣ | احتكار الأدب . . .                             | الأستاذ عباس محمود العقاد    |
| ٥٢٦ | « مرسلات » . . .                               | الأستاذ محمد عبد الله        |
| ٥٢٧ | « حب أشياى » . . .                             | الدكتور ركي مورو . . .       |
| ٥٢٨ | « حديث فوشيون » . . .                          | الأب أنطاس ماري الكرمي       |
| ٥٢٩ | « حرو » و « شبرى » . . .                       | الدكتور محمد مصطفى           |
| ٥٣٠ | في الصور الاسلامى . . .                        | الأستاذ محمد الوهاب الأبي    |
| ٥٣١ | « محاكاة قصاص » . . .                          | « لشمرو » « إدورد ويغ لين »  |
| ٥٣٢ | « المصرون ، المخدمون : خدائهم » . . .          | « مسلم الأستاذ عبد طاهر ورد  |
| ٥٣٣ | « فاروق أنت هذا كاعشيت » . . .                 | الأستاذ محمود حسن إسماعيل    |
| ٥٣٤ | « حول « ابن الرومي » و « مصداقات » . . .       | الأستاذ عباس محمود العقاد    |
| ٥٣٥ | أساسة فرنسا للأستاذ الصاوى : « المزيات » . . . | « المزيات » . . .            |
| ٥٣٦ | بين ديكتاتورية وبين جيش . . .                  | الأديب السيد يفتوب بكر . . . |
| ٥٣٧ | « وقع عيسى » . . .                             | الأستاذ محمد لفتال العميدى   |
| ٥٣٨ | « كما ذا يكابد طاشى » . . .                    | الأستاذ محمود البشيني . . .  |



في هذا المعنى، وهو خطأ يحتاج إلى تصحيح، ونعتقد أن تصحيحه هو أجمع وجوه التسديد التي يشدها صاحب الخطاب

من الخطأ « أولاً » أن يشابه صاحب السؤال على دعواهم أن أدباء الشيوخ يحتكرون ميدان الأدب لأنهم يظهرون من حين إلى حين عمال في صحيفة أو كتاب جديد يؤلفونه أو يجمعون فيه ما سبق لهم نشره من المقالات

ولا مجابة على الأدباء الشيوخ أن يصنعوا ذلك، بل المجابة ألا يصنعوه وهو واجبهم الفروض عليهم. وقد يعاب عليهم مع ذلك أنهم قبلوا الإنتاج بالقياس إلى ما ينسب لهم أو ينتظر منهم. ولما يسترهم أناس لأن جمهور قراء الأدب عندنا لا يفلتون على مؤلفات إقبالاً على للكاتب في أسباب المثارة ومتابعة التأليف، ويومهم أناس لأنهم يجهلون النقابات التي تحول دون الانقطاع للكتابة الأدبية في بلادنا الشرقية

فالفرغ من على أدباء الشيوخ خاصة أن يريدوا إنتاجهم لا أن ينقصوه، ولما أريد من الأديب أن يؤلف في سن مرة واحدة، ثم ينقطع عن التأليف بعد «سفيح» الأكمال، وكان هذا بدعة أخرى من بدع انقلاب الأخوان التي سقطت على شتات من شعوب الشرق أجمعين

وإذا كان الفرض هو الكتابة في الصحف دون التأليف والتصنيف فليس بسميح أن شيوخ الأدب يحتكرون الكتابة الصحفية أدبية كانت أو غير أدبية بأي معنى من معاني الاحتكار. بل ربما افترت بكل مقالة يكتبها أديب مشهور خمس مقالات أو ست أو سبع يكتبها أدباء ناشئون أو غير مشهورين، وتكون مراجعة قليلة للمصاحفة اليومية والأسبوعية والشهرية لتصحيح الخطأ في هذا الباب

أما أن أدباء الشيوخ لا يبذلون جهداً في تسديد خطي الكتب الناشئين فما هو هذا الجهد المطلوب؟ وعلى من التبعة إن صح أنه دون الكفاية؟

في جهد يسد الخطي إن لم يسدها التدريس للطلاب أو الكتابة لمن يقرأ ويستفيد؟

أما التسديد بالمحادثة والمناقشة فما هو الجهد الذي يطلب فيه من أدباء الشيوخ؟ ولماذا نعرض هنا على الأديب الشيخ أن يمتهد ليجت عن يسد خطاه ولا يرضى على الناس أن يمتهد ليجت

عن يسد خطاه إذا اتسع له الوقت وساعدته شواغل الحياة؟ إن الكتاب الذي أشار إليه صاحب الخطاب لا يصلح للتشثيل به في هذا الصدد من أي ناحية من نواحيه. فهو كتاب يشمل الشعر منذ خمسين سنة ولا يتحصر في شعر هذه الأيام، وهو كتاب منبئ للشاعر (يس) لتأليفه ولم يبرح لتأليفه ولا كان في وسعه أن يفرغ له لو لم ينصب لهذه المهمة مع من تكليفها ونقائها التي يصرح بها. وهو بعد هذا وذلك كتاب يشتمل على أسماء أناس لا يعدون من الناشئين سواء من ذكرهم صاحب الخطاب أو لم يذكرهم في خطابه. فربط برده قبل تأليف الكتاب وعمره ست وعشرون سنة، وروبرت بروك - إن كان هو المقصود دون روبرت برده - مات في الثامنة والعشرين وليس له في الكتاب غير قطعة واحدة. وولتر دي لمار كان يهدف إلى السبعين عند ظهور الكتاب، وقد يلما عليه بلوك في ذلك الحين. وليونل جونسون قد توفي قبل ظهور الكتاب نحو أربعين سنة وهو في الخامسة والثلاثين، وأرنست دوسون توفي في نهاية القرن الماضي وهو في الثالثة والثلاثين

طيس يس هو لاء شاعر واحد يعد بين الناشئين - ولم يكن يتس بسداً لخطاهم لأنهم بين صامد على قضيته مستقل من الأساندة والرشدين، ومفارق للحياة في زمان الفتنة أو بعد مقاربة الشيخوخة

وليس السألة هنا مسألة تمة بنفس أو حب لفن كما اعتقد صاحب الخطاب، بل هي مسألة تاريخ محدود قد طبقت ملاحظته في الاحتياط، وأعني يتس فيه من أعباء المحاذرة والانتظار وبما عدا هذه الحالة لا يذكر حالة أخرى فرغ فيها شاعر أوربي كبير لتأليف في الفرض الذي يقترحه صاحب الخطاب على أدباء الشيوخ المصريين

والأدباء الشيوخ العنصر كل المنزلة بين المصريين أو بين الأوربيين إذا اختاروا للتأليف أمراً غير هذا الفرض الذي تنكسر به أوضاع الأمور. فإن الرجل الذي يحس الحسنيين ويجوزها بحق له أن يقصر مطالعته على الملفد المحقق القائدة ليتابع على واجبه وعلى الانتفاع بمقروءاته. وليس في وسعه أن يقرأ ست ساعات أو سبع ساعات كل يوم كما كان يفعل في بواكير الشباب. وليس في وسعه إذا اقتصر على ساحتين أو ثلاث أن ينقها في البحث



وهؤلاء الأدياء المشهورون في الشيوخ ، ما لزومهم في هذه الدنيا ؟ ما لزوم تجاربهم الماضية ودروساتهم الطويلة وجهودهم المصنية وحياتهم التي يعيشون فيها ، أذاً بين الأدياء والإسكندر والكنود ؟

هل لهم لزوم في سماع أنفسهم وضع قرائهم وتفتح الأدب بالأطلاع على الفيد المصنوع ؟

كلا . ليس لهذا كله لزوم ... وإنما هم لازمون لشيء واحد وهو شهرة من يريد الشهرة الساجدة على شريطة أن يشتهر وحده ولا يشتهر واحد من أئداده في السن والقدرة !!

وهو هؤلاء الأدياء الشيوخ حق ؟ هل لهم فضل يجب الاعتراف به على أحد ؟

معاذ الله ... من أين للإنسان غضب الله عليه قدساً في الدنيا أدياً شريعياً أن طمع في حق أو في اغتراب ؟

إنما عليه أن يقرأ القارى القاضى حشر سبعين ، عشرين سنة ولا يقول له مرة واحدة أحسنت واستحققت من الكرامة والثناء ؟ وبكيفية هو عليه أن يقف على باب كل معبدة يتخلل منها كل كتاب ألقه كل شاب في العشرين فلا ينال ليكنه قبل أن يفتح كل بوق يقول ما يحلو للمؤلف من ثناء وتبويه ، فإن لم يفعل في الإحسار ، وبأ الأمانة ، ولا للندم

أهراء الرسالة الخامسة  
في سبيل الوحدة العربية والتمناه  
العربية ، مستنداً إلى الله عديم طبعاً  
بكل نصر من أقطار البروة ، يوه  
نفسه وجرى دمه . وسعداً مدد  
العراق ، وأرجح من أدياء كل قطر  
أن سادو رسالة على أدم . هذا  
الواجب بالرسالة ما يستطيعون من الوثائق  
والقالات والنصور

والكفران بالحقوق !

تمس الشرق إن كانت هذه روح الحد في شباب يقول قيادة العسكرية مد حيل ومن رجة الله والشرق ألا تسرى هذه الروح في غير القليل من النواكسين ونجربى أبا في هذا الميدان قد يعرفها الشعب لدرج الكتابة الحديثة خير بحث طويل

فالجأت قد إلى أديب مشهور لأنك إلى شهرته واستفيد من ثنائه ، وما استبحت قط في كتاب من كتب التي أطمعها أن أديع كالتنقير التي يحصى بها الكبراء ومنهم زعيم مصر « سعد زغلول »

هذه تجربتي مع من قدموا وسبقوني إلى ميدان الكتابة والشهرة . أما الذين لحقوا بي بدأ استنبت أراءاً جد قليلين من صحبي - وإن شئت قل للاميذى - فلا حق في

عسى يجرون الكتابة أو يشبهون في تجربتي ليقرأ مائة مقال أو مائة كتاب عسى أن يظفر بينها بشيء يستحق التبويه ، ويستفي من التبويه لا محالة إذا كان له من القيمة والحدوة ما يكمل له البقاء

إنما يتيسر التشجيع للأديب الشيوخ في عمل واحد وهو عمل الصحافة الأدبية حين يتولى الإشراف عليها . فهو يقرأ ما يرد إليه من النثر والنثر ويعنى تنقيحه وتقديمه ونشره ونعت لأفكار إليه ، وهذا ما كنا نصنعه في المصنف التي أشرف على أبوابها الأدبية ، ولو كنا المجهود المجهود في القراءة والتصحيح والتنقيح ، أما لرحل الذي تشمله الحياة بمطابها وشمله الأدب بمطابها بين قراءة وكتابة ، فتسديده مقصور على من يتصلون به وعلى ما هو مستطيعه . وليس مما يستطاع أن يترك كتاباً يؤلفه جهنم من حباينة الفن والحكمة ويضمن نفسه وشعته ليقرأ خمسين

كتاباً لا يضمن نفسها عسى أن يثر بينها على شيء من التجربة بعد تكرار التجربة مرات هذا سباع لوقت وسباع للجهد وسباع للأدب ، وحيث تستعني عنه الكفاية بمرحوة ولا تقع فيه لن خلا من الكفاية ، وعنده مع هذا كله أنه غير مستطاع على أن الأمر خطير حد الخطر من إحدى راحيه التي يدل عليها ، وهي ناحية الروح

التي يتم عليها شيوخ هذه الأمانى والتملات بين طائفة ولو قليلة من الناشئين

فإنها روح تدل على إعفاء النفس من كل واجب ، وإلقاء التبعة على كل كاهل ، ونسيان كل حق غير حق الأمانة مبرع عنه ولا مقابل

يبدأ القاضى بالكتابة اليوم ويريد أن يشتهر عفاً بمقال واحد أو قصيد واحد ولا يقول بكتاب واحد . فإن لم يشتهر فليس اليوم عليه وعلى طمعه فيما لا يكون ولا نفع الأدب والناس لو كان ... كلا ، بل اليوم على المشهورين الذين كان ينبغي أن يستأنسوا شهرهم وأن تكفوا عن الكتابة وأن يفرغوا جهودهم وجهود قرائهم لشهرته هو دون غيره من الشيوخ والكهول والتأشئين ، وإلا كانوا يحسبون للأدب الذي يحق له هو أن يحسبوا ولا يحق ذلك لأحد من الآخرين !



## مرسلات ...

### بيت أبيباض

ليت أشيأختنا بالأرهر تشهدوا الخفل العظيم الذي دعا إليه  
معالي وزير العدل في قاعة الجمعية الخيرية ليعلموا — كما مع  
الورداء والمستشارون والقضاة والمحامون وغيرهم — محاضرة  
الدكتور عبد الرزاق السنهوري بك عن « مشروع تنقيح  
القانون المدني »

ليتهم شهدوا هذا الخفل ليشهدوا منافع لهم ، ويميلوا أن  
رجلين اثنين أخضا لعمليهما ، وأطعن كل منهما لصاحبه ،  
سهر الليالي واستنابا المدايب حتى أخرجا هذا المشروع الخطير  
ليتهم سمعوا هذا المحاضر اللين يقول في عبارات واضحة قوية :  
« إن الفقه الإسلامي الجدير بأن يكون أهم مصدر من مصادر  
التشريع الحقيقي ، وإن على أهله لواجباً أن يحتضنوه مما خلق به  
من آثار الجود والكرامة ، وأن يقرروا للناس سبل الانتفاع به .  
وإن مشروع القترح ككل ما فيه من مبادئ وأحكام ، إما مستمد  
من هذا الفقه ضالاً ، وإما مستمد من غيره ، ولكنه لا يتعارض  
مع روح الشريعة السمحة »

ليت الذين ملأوا الدنيا دعاء ونداء بالتشريع الإسلامي  
قد سمعوا هذا المحاضر ، ثم سمعوا وزير العدل من بعده ، وهما يوجيان  
الدعوة عالية إلى رجال الفقه والقانون لينظروا هذا المشروع ،  
ويندوسوا ما فيه من مبادئ وأحكام قبل أن يمرض على  
« البرلمان »

ليت الأرهر ، ليت كلية الشريعة ، ليت « الجامعة » !

ليت ... ! وهل يبلغ شيئاً بيت ؟

أيها الأشياخ الكرامون ! واحدة من اثنتين : إما أن  
تكونوا دهيتم فلم تحضروا ، وإما أن تكونوا كسيتم فلم تدكروا !  
وأيتهما كانت فهل أنتم متداولون ما ظلت ؟ هيئات الهيئات !  
محمد محمد المرنط

عندهم ولم عدى جميع الحقوق .

قراؤني عشر سنين فما يسر بكلمة تقدير واحدة ، وترصوا  
للكتابه أياً ما اعتقدوا أني قدمت عليه لتقصير لاني لم أفرغ  
نهادي وليلى للشاء عليهم وتبشير بدعوتهم ، ووجب إذن أن  
أعمل ما يريدون وإلا

وهنا العثرة كما يقول شكسبير !

والأما ؟ إني رجل لو جازني أحد فقال لي عش ألف سنة  
سماً وإلا ... لا وشكت أن أحياه بفرص مد هذا لاشتراط  
قيل إنعامه

فأد جاءني شرفة من حشاش الأرض لا يعرفون لي حقاً  
ويعرضون علي أن أنتحل لهم كل حق مصدوق أو مكذوب  
والأحطوني وهموني وقروا رأيي في الهواء فنادا ينتظرون مني ؟  
ولاد ، ينصبون إذا تركتهم يهدمونني ؟ ألاهم لم يستطيعوا هدي ؟  
أكان من الاحتكار أيضاً نبي لم أهدم كما أرادوا فعرفو أنهم  
حازنون وأنهم هارلون ؟

إن حق التشجيع في معاملة الناشئين يقررون بحق الأدب  
والترقية في معاملة الشيوخ والكهول

بل حق الأدب والترقية مقدم بحكم انبني في الزمان ،  
لأن الشيوخ والكهول كتبوا قبل الناشئين ، وبحكم الحق  
لأن الأدب الناشئ يستفيد حين يقرأ سابقه وليس الأدب  
الكهل أو الشيخ على نغمة من النائدة إذ يقرأ للناشئين ، وبحكم  
الاستطاعة لأن القاري الناشئ قد استطاع أن يقرأ فضلاً ما هو  
مطالب بتقديره وليس لأحد أن يفرض استطاعة الكهل أو الشيخ  
أن يقرأ كل ما يكتبه المدونون في طريق الكتابة

ولكنهم هنا يطلبون التشجيع ويعنون أنهم من واجب

الترقية ... ويهددون !

ومن طلب ذلك فما هو بأهل التشجيع

ومن قبل ذلك فما هو بأهل للترقية

ما الذين يعرفون الحقوق ثم لا يحتكرونها كلها لأنفسهم  
فليس عندهم من سبب لانتهام المشهورين أو غير المشهورين  
بالاحتكار ، ولا يلومون أحداً على الانتهاز لأنهم هم يستجولون  
الانتهاز

عباسه محمد العفاد



بدل الاشتراك عن سنة  
٦٠ في مصر والمودان  
٨٠ في الأقطار العربية  
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى  
١٢٠ في العراق بإبريد السريع  
١ ثمن السد الواحد  
الاعتمادات  
يشفق عليها مع الادارة

# الرسالة

مجلة لرسوخة الفكر والعلم والفن

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Littéraire  
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها  
ورئيس تحريرها الشئول

احمد حسن الزيات

الادارة

دار لرسالة بشارع المدوني رقم ٣٤

دير - القاهرة

ت رقم ٤٣٣٩٠ و ٥٣٤٥٥

العدد ٢٧٨ « القاهرة في يوم الاثنين ٨ رمضان سنة ١٣٥٧ - ٣١ أكتوبر سنة ١٩٣٨ » السنة السادسة

## إحياء الأدب العربي

الأستاذ عباس محمود العقاد

اشرفت الصحف اليومية أن صاحب المعالي محمد حسين هيكل  
بأحد ورثته الكبار « حتى الآن بدراسة طائفة من الشروعات  
التي تروى إلى بحث كتب الأدب العربي القديم ، وصوغها في  
أسلوب عصري يقرب من ذوق الطلاب ومريدي الأدب ، وإن  
الوزارة تفكر في نشر المخطوطات المجهولة التي تتصل بالأدب  
المصري وفيها فائدة للطلاب »

\*\*\*

وإن الوزير الاديب ليسنع حين صنع إذا وجه وزارة المعارف  
هذه الوجهة النافعة ، ونسبها ولا ريب وسائلها الواقية . فالآداب  
العربية مشحونة بالذخائر النفيسة التي عليها طامع الدهن العربي  
والحلية الشرقية لا يشركها فيها أدب من آداب الأمم الأخرى  
يمثل هذه الخصائص أو يمثل هذه الوفرة . وعندما في الكتب  
الطبعة والمخطوطة ثروة من أدب النوادر والفكاهات والأمثال  
والآراء الوجزة والملاحقات التفسيرية لا تجتمع في أدب أمة  
أخرى . وأحسب أن الأجوبة العربية التي اشتهرت بالأجوبة  
المسكتة لو ترجمت كلها إلى اللغات الأوروبية لفظت فيها على شهرة  
الأجوبة اللاكوبية النسوبة إلى إسبرطة وللاثورة بين الأوروبيين

## الفهرس

| سلسلة |  |
|-------|--|
| ١٧٦١  | إحياء الأدب العربي .. : الأستاذ عباس محمود العقاد ..         |
| ١٧٦٢  | مشكلة الكبرى ... : الأستاذ علي الططاوي ..                    |
| ١٧٦٣  | في حياتنا الاجتماعية .. : الأستاذ عبد الحميد فكري ..         |
| ١٧٦٤  | مصر وعلاقتها بالخلافة .. : الدكتور حسن إبراهيم حسن ..        |
| ١٧٦٥  | العلم والمخطوطات في مصر .. : الأستاذ عبد الحميد فكري ..      |
| ١٧٦٦  | ول الدين يكن مجاهله .. : الأستاذ كرم ..                      |
| ١٧٦٧  | أصروا ... : ...  |
| ١٧٦٨  | مصدر المعتبرة .. : ( ح ج ) ..                                |
| ١٧٦٩  | أسلوب العقاد .. : الأستاذ سيد قطب ..                         |
| ١٧٧٠  | المرلة ... : القاهرة إلهام إبراهيم ..                        |
| ١٧٧١  | الفهم ومناهج الحكم الأدبي .. : الأديب محمد مهدي عبد الغني .. |
| ١٧٧٢  | فردريك ميتش .. : الأستاذ فيليكس فارس ..                      |
| ١٧٧٣  | الكثير من ريد .. : الأستاذ عبد الحكيم الصبيدي ..             |
| ١٧٧٤  | كتب احترمت القصة .. : الأئمة ج. ب. ستورج ..                  |
| ١٧٧٥  | في الريف .. ( قصيدة ) : الأستاذ إبراهيم برهم على ..          |
| ١٧٧٦  | أقلام الأجيال .. : الأستاذ إبراهيم البرنس ..                 |
| ١٧٧٧  | أسيران ... : الأستاذ عبد الحميد فكري ..                      |
| ١٧٧٨  | أحكام الفرية الإسلامية - كتاب للشوهرى عن مصر ..              |
| ١٧٧٩  | شعر سائر بين أرواق العري الحديثة .. : ...                    |
| ١٧٨٠  | حذر والسمة - من نثر الأستاذ قططكي لمصطفى ..                  |
| ١٧٨١  | في تصديق النوادر - طائفة وشكوكها .. : ...                    |
| ١٧٨٢  | تأدي الشأن الاميز - في قول الامام الكبير - للوزير ..         |
| ١٧٨٣  | التمهيد للشباب العربي - منهج للوزير التمهيدى لقياد العربي .. |
| ١٧٨٤  | حكما نكلم روادشت { الدكتور اسماعيل أحمد آدم ..               |
| ١٧٨٥  | ( كتاب ) ... : ...   |
| ١٨٠٠  | للشرح والتجويد ... : ...                                     |



وأما التشتت والاختلاط فليس أيسر من ردهما إلى نسق واحد ونظام متلاحق . ولا خير هنا من جمع مؤلفين عدة ومؤلفات شتى في كتاب واحد إذا اعتقت الموضوعات والناسبات مع الاشارة إلى أسماء المؤلفين وأسماء الكتب في ذيل كل فقرة ، ولحاق المقولات بترجمة وجيزة مؤلف وبيان وحيز عن الكتاب أما صعوبة المفردات والمصطلحات فلما جاء الأوفى في رأينا هو التفسير دون التمييز ، وأن يترك ما هو صعب لى هم أقدر على فهمه من الطلاب ، وأن يقصر التندبشة الصغار على السهل

نماذج في المعنى وفي التركيب ، وتدرس الكتابات النطق على المحوالتى تدوس به روايات تشكيب اليوم في الجامعات والمدارس الثانوية ، أى مقرونة بالحوشى والمواشى ومقصوداً بها عبر اللثة حديثاً والاحاطة بالفجوى حيناً آخر ، وذلك أفضل من نقلها إلى

عده أخرى يخرج بها من نطاقها وهو نطاق الأدب القديم وأسهل الأساليب لى ذكرها علاها هو سبب العمارات (الاسماء والأحبار) المكتوبة كما نسميها في اصطلاحنا الحديث ، وهذا ككله محمى من الكتب التى يتد لها الطلاب ولا يسمح بالاطلاع عنها في المدارس ولا في الأسواق العامة إلا لمن يريد

من الباحثين : المبين عن أطوار الشعوب ودقائق لغاتهم \*\*\*  
بأن نعرف معنى الكتب التى يشتملها الاختيار والاحياء ؟  
وفى أى عنوان نلصقها إذا طبعاها - مثلاً - فى إحدى المكتبات ؟  
أنى عنوان الأدب وحده أو فى غير ذلك من العناوين والأبواب ؟

والرأى ، فيما أحسب ، أن توسع الاختيار حتى يشمل جميع الأبواب ولا يتحصر فى باب الأدب وحده بمعدته المشهور فرب كلمة عارضة فى رحلة من الرحلات تصف مدينة أو رجلاً أو شعباً من الشعوب هى أدخل فى باب الأدب من وسائل الدتئين اللغاء

ورب قصة فى سياق تاريخ هى أدب صميم وخيال محض ليس فيها من التاريخ بقدر ما فيه من الابداع والافتنان

ورب شاهد فى تفسير آية أو حديث يحتاج إليه الأدب

أسماء حجة المقية

بالإيجاز والإحكام والمضء ، وتشبه هذه الأجوبة الأمثال والحكم والشوريات والتوارد التى يسوقونها غير متعيب ولا تفسير ، ولكنها كثيرة الثرى عظيمه الايحاء عند التأمل فيها ، والتدبر فى أغراضها . ويقتزل بما تقسم كله سير « الشخصوس » التاريخية التى طلتها باحفا واستنصارها ، وإن فى كلمة من بعض كلماتها وفى جملة من بعض حبيها ، وفى جملة من بعض خططها ، ما يسا كلها من أمغم الشرحوس الدالية التى تحيا فى سجلات التاريخ ، كلمة أو بمشودة أو بحقيقة من حقائق السادة والسياسة

هذه ثروة يرف من يندسها وهو فى حاجة إليها ، ويسهل عليها جداً أن نلصقها بقرتها بى أبدي الناشئة المصرية فتعتم منها القوائد الذهبية ونظم منها اللغة المعسية فى زمن كثر فيه يتحدثون مسائل الأجناس والمصائل والأعراق

وقد نحصر الأسباب التى تحول بين الناشئة وبين هذه الثروة فإذا هى لا تخرج عن سبب من الأسباب الآتية وحى :

١ - للتطويل والحشو

٢ - التشتت والاختلاط

٣ - صعوبة المفردات والمصطلحات

٤ - العبارات التنبية التى كان مؤلفون فى جميع الأمم القديمة يقصونها بين أحبارهم ولا يتووعون من المصريح بها لأنهم من جهة لا نلصق إلا بى أبدي القليل من نسيج الكتب نلصق والاستفادة ، ولأنهم من جهة أخرى كانوا يمشون فى زمن لظرة التى لا تخرج من بعض ما يحطره لثافات الحصاره وكتابتها

وجميع هذه الأسباب علاها ميسور وه : زها عبر كثير فالتطويل علاها الاختصار ، ونمى بالاختصار هنا حذف أجزاء ، وريها الأجزاء الأخرى بنصها امرى القديم ، لأن المقصود بالاحياء هو هذا النص لا مجرد الحكاية ولا فحواها . وقد يجوز أن نلصق حكاية لأنهمنا حواهاها إذا كانت الحوادث هى المقصودة بالرى والعناية . أما إذا كان المطالب هو نلصق الأداء وأسوب اسير والنظر فى وسع الجمل والمفردات فينبى أن يكون الاختصار بطريقة أخرى غير طريقة التلخيص وتغيير الكلمات ، ليعلم الطالب وهو يقرأ الكتاب أنه يقرأ المؤلف القديم نصاً ومنى ولا يقرأ كاتباً حديثاً ينقل المانى من ذلك المؤلف القديم



# ادوارد سعيد في الثقافة والهيمنة

كمال أبو ديب \*

## لقسم الأول - في قضاء الكتاب والمؤلف

قليلة هي الكتب التي نستحق أن نوصف بأنها عظيمة. من هذه الكتب دور ريب كتاب ادوارد سعيد «الثقافة والامبريالية»<sup>١</sup>، إنه عظيم أولاً في مناه وريحية آفاقه وعلقه وهو عظيم ثانياً في منظوره بالمقارنة مع جلال منظور والقصاص التي سمعها سعيد في فكره عامة، يبدو بضعة المفكرين الكبار في العلم اليوم، الذين يقترن اسمه بأسمائهم كعلام معاصرين، من جاك دريدا إلى يورغن هابرماس، محدودي الأفق والمكن و منظور، ضامري الاحساس بعظمة الانسان والاشغال بعصبيه وهمومه، وبدينية العالم وجميعية اخو طبا الشقي فقه كل لحظة وأن... وقد يكون ذلك بين ما يفسر الاقبال الهائل على قراءة سعيد وتأثير عمه، وأزدحام محاضراته العامة، حيثما ذهب، وفي أي بلد تحدث، في محاضراته دعوتها لالتقاءهما في جامعة بندي وكس في شرف تقديمه فيهما في تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٩٣، بعد صدور الثقافة والامبريالية في اسبلا بأشهر قليلة. غصت القاعة الكبيرة حتى كان عدد من انتظروا خارجها، مع اسم مدعوين رسميين، أكثر من الذين وجدوا لهم أماكن لجلوس أو الوقوف المتراص داخلها. رغم أن المحاضرتين كانتا في امسيتين متعاقبتين وعن موضوعين متبايعين، أحدهم محصحي وهو «البحرانية الدريجة

١. ناسد وبرفيسور بجامعة بندي

ودراسة الأدب» والثاني سياسي هالسن وهو «تفاق أوسلو واحتفلات السلام» وكان ذلك كله بعد محاضرة مختلفة تماماً كان قد ألقاها قبله سنة قديمة فيها رئيس جامعة لندن، غصت بالمسبحين في اكبر قاعة للمحاضرات في الجامعة. لم أكن هذا الكتاب عظيم في طبيعة الموقف الاخلاقي والعكري الذي يسلط منه ادوارد سعيد فيه ايمانه بالانسان، والحرية، ومسورة التواضع، والتفاهل، ولاثرة المتناس بين الثقافات والمجتمعات، والصراع ضد الاستعلاء والاستعمار والامبريالية والهيمنة والتسلط والتمركزية الغربية وضد نقائضها من قوميات صديقة وهويات مشترقة، وتمركزات سلامية أو عربية أو هندية أو أفريقية. وهو عظيم في اللغة الجليبة التي بها يكتب ادوارد سعيد، وفي قوة فكره، والشبوب اعاطفي الذي يتوهج من حمله وعمارته متجاوز حدود الجامعة الجمدة، بكم يحتفظ بصرامته، المعرعة وشروط تكوينها وهو عظيم أيضاً في تأويلاته الجديدة ونظرياته متعققة بالعالم، وحركة اجتماعات الانساني وحركة ابتريخ والثقافة والاسب، والروائي مع خاصية في تأويلاته الجديدة في هذا الكتاب يطرح سعيد مثلاً نظرية ثالثة تضاد في اثنتين مشهورتين في مثابة الرواية وتاريخها ويسر انشاز الرواية بالارم لاسنبر الامبريالية وعكرة لامرطرية بطريقة تجل عن أن تعارض بطوره محبتين أو يبار واحد مع امها تتمثلهما، فهو يربط بين تجاوز النقص الجغرافي والرواية، وبين حركة الموسع الامبراطوري واردها الرواية، لا ربطاً ألبا جامداً، بل ربطاً حيويًا خلاقاً، يجلو كيف تتجسد الرشائج في بنية الرواية ناتها وآليات تشكيلها، مما لا يفعله واط أو صحن. وهو بعد قراءة أنتج الفكر الغربي عبر مثلي عدم يادكي ما عرفت من



محبين وسفحة فكرية وفاد مصرية وألمعية إن قراءاته لكامو لأخطر ما عرفته من قراءات تسلخ عن كامو سريته وسحر ما لفعه به القسوي من وسع بالشرط الأساسي من أن سعيد بحبل هذا التعبير إلى مصدر لسخرية اللادة إذ يكشف أن في الجوهر من عمل كامو الدفاع عن لامبريالية فرنسية وإلغاء التاريخ الجرائري السابق على استعمار فرنسا وهو يفسر المكروبات الأساسية بعمل كامو في إطار أشكاليات معرفية مرتبطة بظهوره لامبريالي ولي قراءته لفردي وحسن أوستن وغيرهم - سلخ عن عمالقه العكر الغربي الأهاب لفتنن اندي تلعموا به ويكشف منظورهم الحافض، البتاعي، اللاإنساني، المشبع بروح العنصرية وللقومية والاستغلال الاقتصادي والعرق ولا عجب بعد كل ذلك أن يثير عمل سعيد زوابع في الفكر الغربي لا تهدأ، ويتفق مرسوه وتلامذه فكمه اشساب عبر جامعات العالم بقوصون بأسلحته قرائت لامبريالية ابعربية وعمالقتها من ميسعين الى مرسوين الى سبسين الى عساكر إن في كل شيء يعمه ادوارد سعيد بمكره الفوحا من غظه الانسان، وشيئا من روح إبائه وورعه النقدي الضدي استنجر الالامهادر

عمر أن عظمت لا تقف عند حد القراءة والتأويل على مستوى المصنوع بل، بل لتتجى في أخطر أشكالها وذكاء وكثرة تفرد، وأصالة (رغم موقف سعيد المعروف بقديا من مشكلة الأصالة) في طريقه قراءته التي تكشف تجليات العنصرية ونهراجهن التي يناقشها في إبداعه الفكر لغربي على مستوى تفكيكها النصي (كامو سأنقص بعد قليل، ولعل قراءته - قلب الكلام - لجورج كوبر ومعهذه «عائدة لفردي و دروضة هانسفيلد» لمح أوستن وكيم، لرديار كينج أن تكون من أبرع ما أنتجه الفكر النقدي الصدي، المشبع بمصطلحات فكرية ناصحة، من ساولات للعمل الفني في أي من أشكاله وأنواعه ولجناسه، في علاقته معقده بداب مبدعه وبالعالم الرحب الذي يعيش فيه هو ذا مقطع ختامي من هذه القراءة لعدة لغة «عائدة، مثلا

تتصب خصائص عائدة الشدة - موضوعها وإطرها المشهد، وسمامتها مصصية، ومؤثراتها البصرية والموسيقية الحالية حتى يعرايه من التأثير الشعوري وموسيقها المعقدة بشكل قانض ووضعها الداخلي (المتعلق بإيطاليا) عقيد المكبوح وعرفها الشدة في مهبة مربي الفنية - ما اسمعت تأويلا طباقيا غير قابل للمثا لا في وجهة النظر السوائية اسائدة الى اغنية الايطالية ولا بشكل عام في وجهات النظر المسندة الى روائع الحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر إن عائدة، كشكر سفاة ذاته، عمل محمي، مشوب عكر جيلويا (إريكاليا) ينتمي سواء بصواء الى تاريخ الثقافة وإلى التجوية التاريخية للسيطرة الماورا بحارية إليها، عمن مركب، منفي حول تفاوتات وتسايدات وتعرضات لا تزال بممجانلة أو غير مكتومة، لكنها مبللة بالاستعانة والمسخ الخرائطي مسحا وصعب، وهي شبقه في دات

ومن أجل ذاتها وقادرة على تقديم تفسير لاحتلال المستويات في عائدة، وبشوديتها، ولكوديتها وصمغياتها أفضل من تقدمه لتحليلات التي تركز بصورة حصرية على ايطالية والثقافة الأوروبية

سوف اصبع أمام القاري «مادة لا يمكن تجاهلها لكنها مغارقة صعدة تجولت مستطام وإسراء حتى الآن. والسبب القالب في ذلك هو أن المحرح في «عائدة» في نهاية لطاف ليس كونها تدور حول السيطرة الامبريالية من كونها (بعضا) من هذه السيطرة ومنتقن تشاليها من عمل جي أوستن - الذي (يبدو) بقدر مساو بعبد عن احتمال أن يكون قد متشككا متلبسا بالامبراطورية وأما ما أول المؤ «عائدة» من هذا المنظور، يوحي لكونه كتيبت من أجل وانتجت للمرة الأولى في بلد افريقي لم يكن لفردي من صلة به فإن عده من الملامح الجديدة لها سببر بجلاء

### وما هي مقاطع من تأويلاته بكامو وكبلنغ

١ - ١ «لكني موضوع امرء كامو طباقيا لي معظم (بعضا بجزء صغير من) تاريخه الفعلي ينبغي أن يكون متيقظ، بالغ القنبه لاسلاف الفرنسيين الحقيقين، إضافة الى أعمال المروائين وسوزج، وعلماء الاجتماع، وعلماء السياسة، الجرائري ما معر الايتيقلال ما يرال ثمة اليوم تراث أوروبي المتمركز قابل لعن (مؤد) (وملجج) من السد انخاويي لما قام كامو (وميران) صندة حول الحرائر، أما قام هو وشخصية سحتقاته بسده حبر، قلب كامو لي سواته الأخيرة حسابا من بعده متششعة معارص لمطالب الوصيين الجرائريين بالاستقلال، فقد معر ذلك بالطريقة ذاتها التي كن قد مثل بها الحرائر منذ دية حياته العنية، مع أن كلماته الآن كانت تحمل بشكر يثير الاكتئاب ونبي ببرات البلاغة الايجلو قوسية الرسعية التي تشكلت إبان قرو قبلة اسمويس، إن تعيقاته عن «العقيد ناصر» وعلى لامبريالية ابعربية والاسلامية مألوفة لنا، بيد أن التصريح السياسي اسرحيد الصارم لذي لا مهانسة فيه الذي يعلنه حول لجرائر في النص يظهر كخلاصه سياسيه حاله من اترويق لكتابات السابقة

فمن معلو الحرائر إن الاستقلال القومى صيغة من العاطفة المشبوبة الخالصة. لم يكن ثمة أمة جزائرية أبدا، وإن من حق اليهود والاقراله وايوبيين، ولايطالين، والبربر أن يدعوا لانفسهم حق قيادة هذه الامه لكسنة في لوقع الفعلي، لا يشكل العرب وحدهم الحرائر كلها ومن اعمبة الاستيطان الفرنسي ودر من الذي مصى عليه، يشكل حصص لكافيان لحلق مشكله لا تقرر بها أية مشكلة أخرى في التاريخ إن غربيي الجرائر هم أيضا، بأشد معاني الكلمة قوة اسلائيون، وسلاوه، فإن حرائر عربية محضا تعجر عن تحقيق ذلك الاستقلال لاقتصادي الذي



لا يعدو الاستقلال السياسي من نونه أن يكون وهما وأيا كانت درجة نقص كفاءة الجهد الفرنسي، فلو كان هذا الجهد من رحابة المديح بحيث أن أية دولة أخرى (سوى فرنسا) لن توافق اليوم على تحمل ذلك العبء».

تكمس المقارقة اللادعة في أن كامو حيثما يسرد قصة في رواياته أو في مقطوعاته الوصفية يصوغ الحضور الفرنسي في الجزائر إما كسرديّة خارجية، جوهرها لا يخضع لزمن أو لتأويل (كما هي جاني) أو بوصفه التاريخ الوحيد الجدير بأن يسرد كتاريخ. إن عداد كامو وشبهه لكسر انقراع والغياب في حلفية العربي الذي قتله مبرسون، ومن هنا أيضا الاحساس بالدمار في وهران الذي يواد له بشكل ضمني أن يعبر لا عن موت العرب بشكل رئيسي (وهو بعد كل حساب ممكن الأهمية من وجهة نظر سكانية) بل عن الوعي الفرنسي

من الدقيق أن يقاس لذلك إن سرديات كامو قد آسست مطالب صارمه وسابقة وجوديا على جغرافية الجزائر قبل النسبة لأي مريء بملك نرجة عاجره من المعرفة بالمغامرة الاستعمارية الفرنسية الحديثة فيها، إن هذه المطالب والمراعى من الشدونة المكشوفة لمخالفة لعقل بقدر ما كانت الاعلان الفرنسي عام ١٩٣٨ من قبل الوزير الفرنسي شوتوم بن العريسة «دقة أجسية» في الجزائر، وليست هذه بمنع عم كامو وحده، مع أنه منحها شيوعا وانتشارا شبه شفاهين وباقين، إن كامو يرثي ويقتل بصيغة لا تقنية تلك المراعى كتحاليل وأعراف بشكلها تراثي من الكتابة الاستعمارية عن الجزائر، أصبح اليوم منسك أو غير مقترف في من قبل قرائه وبقائه الذين يجد معظمهم تأويل عمله بد صفة يدور حول «الشرط الانساني» أمرا أكثر سهولة عنهم

إن أسلوبه انضيق والمعضلات الأخلاقية المبرحة لدى يعريها والمصائر الفردية المعدية بشخصياته التي يدلجها بقدر عال من الرهافة والمقارعة للادعة المقننة - هذه الخصائص كلها تحتاج من تاريخ السيطرة الفرنسية على الجزائر، بل تعيد في أواقع إحياءه بدقة محتاطة وبخياض لافت لندامة والرافة والتعاطف الشعوري.

من جديد، ينبغي أن يعد دفع العلاقة المتداخلة بين الجغرافيا والمزاج السياسي بالحياة بالصبط حيث يعطيها كامو، في رواياته، بديلة فرقية حثلى بها سائر لأنها تقدم «مناجاة بعثي اللامعقون» إن كلتا «الغريب والطاعون» تدوران حول موت عوب، وهو موت يبرز ويفهم بصمت مصعب انضمام والتأمل التي تعانيتها الشخصيات الفرنسية وعلاوة، فإن بنية مجتمع المدني التي تقدم بمصاعاة بارزة - بلدة لندبة، لجهار نقصاني ومستشفيات، المطاعم، النوادي، أمكن التسلية وسائطها، المدارس - هي بنية فرنسية، رغم أنها بشكل غالب تقوم بدارة (شؤون) السكان غير الفرنسيين إلى انطبق بين الطريقة التي يكتب بها كامو عن ذلك كله وبين تصويره في انكتب أندرسية الفرنسية لتطابق أسر فالروايات والفصوص القصيرة تروي

سيحة انصار بحقق ضد شعب مسسم محدد، ممرؤ اعصبت حقوقه في امتلاك أرضه اعتصاما حادا و كامو متكده وتعيريد بهذه الطريقة للأولوية الفرنسية، لا يشكك ولا يحرج على الحقبة من أجل اسيادة التي شمت ضد مسلمي الجزائر ما يتوف على فئة عام

١ «كم هو مختلف (هذا العالم بأسره) عن العالم انقام للطبقوسطية (البورجوازية) الأوروبية الذي يقوم جوه، كما يصوغه كل رواي ذي شأن، بإعانة تأكيد انحطاط الحياة للعاصره والقراض جميع احلام الشوب العاطفي، والنجاح، والمغامرة الغرائبية. إن عمل كمنج الاحتلالي ليشكل طاقا: فباله لأنه مموصع في همد تسيطر عليها بريطانيا، لا يصن بشيء على لاروبيي المغرب، وتجلو كيم كيف يستطيع صاحب أبيض أن يتمتع بالحياة في هذا (الفصاء) المعقد انصصيب، انصصيل» وبودي أن أطرح منظومه أن عياب المقاومة بسدخل الاروبيي فيه - فرعرا إليه بمقدرات «كيم» على النقل عبر اهد دون أن يمس خدش سسيا - يعود إلى رؤيه الامريالية - ذلك أن ما يعحر المرء عن تحقيقه في بنته ايعربية الحصة - حيث تعني محاولته لأن حبا الحجم اجليل بحث مئو مجابهة عادية مقدراته وقصد العالم وانخطاطه - يقدو قدالا لأن يحققه في الخارج أوليس بوسع المرء في الهند أن يفعل كل شيء؟ ويكون أي شيء؟ ويذهب إلى كل مكان بأمان من أيه عواصف؟

تأمل فسي طواف «كيم» وتنقلاته من حيث تأثيره على نديه لرواية: بتجربك معجم رحلاته ضمن لبجباب، على البحر الذي سنسنة لاهرواومبالا، - يقوم كيم برحلات قصيرة إلى سيمبالا، ولكو ومنما بعد إلى وادي كولو، ومع مصوب يعصي موعلا حتى يوممي جنوبا وحتى كرتشي غربا بيد أن الانطباع الكلي الذي تتركه هذه الرحلات هو انطباع بالتجوان لمتجمع الحر الطليق، هنا نفس ثمة مراسون يكيديون المكائد، أو قرويون زميقون، أو نوك السفن وشانعت أثيمة، أو مهدون نعمة منغرون علاظ الاكباد، معا يجده المرء في روايات مصاصري كبلنغ الأورو بيير الكبار

والآن قارب من ندية «كم» محبوبه الروحيه، الفاتمه عن رحابة جغرافية وقصائفة مترقة وبين المدي الحكمة البصيفة، ارمانيه بصرامة لا تسامح فيها، لروايات الأوروبية المعاصرة لها يقول لوكاش في نظرية الرواية إن الزمن هو صانع المقارقة اللادعة اعظمى وهو يكاد يكون شخصية من شخصيات هذه الروايات، إلى بولج النطل (أو النصة) في مريد من انقشاع الزهم والاحساس، كما يحوكون أوهامه أو أوهامها لا أساس لها، جوفاء، عقبة إلى حد المرارة في «كيم»، يتشكل بديك انطباع بان الزمن إلى حاشتك، لأن الجغرافيا ملكك وهرن مشيفتك لتتحرك فيها كمشاء بحريه شمة بامه

٢ تنطس منظومات ادو ارد سعبد هنا مجموعة من



عنوان لكتاب صدره يضع الأمة السردية مقتربتين معا هو، الأمة  
و سرد Nation and Narration

هو به ادوارد سعيد يجدد ويلجأ إلى أهمية السرد ومعناه كما  
يبررس في هذا الكتاب

«لقد ركز قدر كبير من النقد الحديث على السرد الروائي غير  
أن موقع هذا السرد في تاريخ الامبراطورية وعالمها لم يول إلا قدر  
صحيلا من الاهتمام وسرعان ما سيكشف قراء هذا الكتاب أن  
السرد حاسم، لأهمية بالنسبة لمنظوماتي هذا، إذ أن نظمتي  
الأساسية هي أن القصص تكمن في اللباب مما يقوله المكتشفون  
ولروايتهم عن الأقاليم الغريبة في العالم كما أن القصص أيضا  
نفذوا البسطة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها  
الخاصة ووجود تاريخها الخاص لا شك أن المعركة الرئيسية في  
(العصبة) الامبريالية تدور من أجل الأرض لكن حين أن  
الامر أن مسألة من كان يملك الأرض، ويملك حق استيطانها  
وتدبر عليها، ومن ضمن استعمارها وبقائها، ومن استعاضها  
ومن يرسم الآن مستقبلها - فإن هذه القضايا قد انعكست  
، دارجوها جدال، من حسم أيضا لرمز ما في السرد الروائي  
في الأمم، كما اقترح أحد لنقاد هي ذاتها سرديات ومرويات وأن  
بقوة من ممارسة السرد، أو على مبع سرديات أخرى من أن  
تتكون وتبع، كبيرة لأهمية بالنسبة للثقافة والامبريالية، وهي  
شيكال إحصاء لروايتهم عن أنفسهم بينهم والأكثر أهمية هو أن  
السرديات تجسّد الكبرى للتحور والتطور قد جذبت الشعوب في  
العالم، ومن وجهة النظر عن الانقراض وخلع من الامبريالية  
في خلال هذه العملية، هزت تلك القصص وأبطالها العديد من  
الأوروبيين والامريكيين أيضا فقاموا هم بدورهم بالصراع من  
أجل سرديات جديدة لمساواة (الروح) الجمعية لاسانية»

ويبدو سعيد وجهه حطرا للسرديات يتمثل في نمط  
سرديات يسمي لتاريخ معين ثم سعيها الدائب إلى منع سرديات  
معايرة من ظهور، كما تطور الصراع ضد هذه السرديات  
والسعي إلى تفويضها

والفكرة التي تختلف وراء هذه الأعمال هي أن نساء  
التاريخ التي تكون سنوية، وقومية ومؤسسية بطريقه  
سنتوية تنزع بشكل رئيسي إلى أن نجد نساخات التاريخ مؤقنة  
ومعصية للحداد عليها في صيغة هويات رسمية، وهكذا فإن  
النساحة الرسمية لتاريخ البريطانيين الجديدة في، لنقل للحاصل  
التي أقيمت لمناشئ الملكة فيكتوريا الهندي عام ١٨٧٦ تنظر بال  
الحكم البريطاني بلهد كان ذا اعتماد اسموري تقريبا وقد  
أدرجت تقاليد «قدمة، والاجلال والفضوع، «هندية في هذه  
الاحتفالات من أجل خلق صورة نهوية عبر تاريخية بقدرها بأكملها  
مصقولة في قالب من الانصياح أمام صورة لبريطانيا تتمثل  
هو يده، وهي بدورها هوية مشكلة منتهية في أنها حكمت ويجب  
أن تملأ أبدا تحكم كلا الأمواج والهدم، وفيما تحاول هذه

التصورات والامس النظرية التي تتأصل في ثورة مستمرة في  
العلوم الإنسانية تترك آثارها على كل شيء كما أن لامبريالية  
تركزت آثارها على كل شيء تستمر هذا عملية المصنقات التي تبصت  
«لاستشراف»، حيث سعت تحليلاته من معصيات مثل القوة،  
والسلطة وسادته «الاشياء» والمصوص، والتعديلات ورؤيه لأحر  
وتتميطه، وقوة الاشياء والصوص، جوبدة لدانها ودرابط  
المعركة بالقوة، ولاستمر «البحر» والمعصية، «البحر» لكن معاهيم طارئة  
تفكر شحتل لكانة المركزية في التحليل، وفي تكوين منظور الذي  
يعاين مع الثقافة والتاريخ، وجميع، والادب، والرواية خاصة  
بين هذه المعاهيم ماله حظوة هائلة بحق، تخصيصا بالنسبة  
مستعمرات كالمجتمع العربي الآن، ويقصدنا سياسية، تاريخية  
قديمة وأعرافية قومية كقضاياها، وأهمها عن الاطلاق مفهوم  
الانحاح بين التاريخ، السرديات والتكوين الاستيعامي الخاص  
للمجتمع المتخيل، كما يسميه هو وغيره من الدارسين الآن.  
وتشبهك احية بالتاريخ، والواقع بالسحر، من انتفاء امكانية  
تعدد الواقع خارج إطار التحليل، والتاريخ خارج إطار السرد  
وسيفقد كلمة السرد ومشتقاتها، سردية والسرديات  
ولاختلافات السردية، ملغية لتاريخي العربي. وهي ما تزال بحق  
ملغية لتاريخي في أمريكا وأوروبا غير محددين بشكل هذه  
الدراسات تلك أن وزنه معناه للناشر، وهو حكي حكاية، يخفي  
مناولها الحطير لقصص لطاريء اسرب في السياسة الجديدة هو  
تشكيل عالم متماسك متحيل، هناك صيغة ضرورية بقيت «سردية»  
ماضيها، وتدغم فيه أهواء وتحيزات، وافراضات فكلما طالعة  
البداهيات، وتروعت وتكوينات عقائدية يصوغها المعاصر  
بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمشكلاته وتعقيداته كما  
يصوغها بقوة وفداية حاصين فهم المعاصر للماضي وانهاج  
تأويله له ومن هذا الحطير العجيب، تسمح حكاية هي تاريخ امس  
سلسها وللعالم، تقدم طبيعة الحقيقة، لتاريخية، وتعارض فعلها في  
نفوس الجماعة وموجبه سلوكهم وبصورهم لأنفسهم  
وبلأخرين، بوصفهم حقيقة ثابتة تاريخيا، وتبحر في هذه الحكاية  
أو اسردية مكينات الدين، ولفظ والعرق والاساطير والحرمة  
الشعبية وكل ما تهتر له جوانب النفس المتحبة عبر أن ما هو  
الآن حقيقة تاريخية يمثل الأمة وتاريخها، في وعي اسنات  
لجمعية، لا يخرج بها معنى عن كونه «مختلا» إن تكوين هوية  
يهودية يخلق اسرائيل، هو بهذا المعنى نتاج سردية قومية دينية  
علاقتها بالتاريخ «الحقيقي» - إذ كان لهذه الكلمة الآن من معنى  
ودك أمر مريب مشكوك فيه - ملتبسة، مبهمة، وعريضة عصية  
عن البحث والتحيد، غير أن ذلك كله ليس بذى قيمة حقيقية، لأن  
البدات الجمعية، تغتر - بل تؤمن بدور وعي لأي مشرح - إن ما  
تعبسه هو «تاريخها وتراثها وذاتها» وبهذا معنى يمكن القول أن  
المعومات عموما، وانقومية لعربية مثلا على ذلك - هي سرديات  
لا أكثر، ولقد صاغ هومي بابا هذه العلاقة صياغة معتادة في



السياقات الرسمية لتاريخ أن تقع ذلك من أجل السلطة  
 إمبريائية (مصطلحات أدورنية) كالخلافة، والدولة وسمية  
 أفقة أفكاره، وأسس - من لاكتشافات مستترية باطراد  
 وانتقشات الوهم، والسجلات الماثلة في الأعمال المنكرة التي  
 اقتبسها تحض هذه الهويات المركبة لهجية لجدية سلبية تقوم  
 بجلها إلى مكونات مشكلة مبنية بطرق شتى، فما هو أكثر أهمية  
 بكثير من «بهوية المستقرة التي يماضط على رولجه في لانشما  
 (رسمي هي انقوة التساجعية لطريقة تأويبية تتكون مادتها من  
 أسارات المتفاوتة لكن لتواشحة ومتعادية الاعتماد فوق كل  
 شيء» انقطاعا لتجربة لتاريخية »

ينقل سعيد هذا النهج في التحصيل إلى سياق لكتساة  
 الإبداعية العربية، ليصف أعمال كبار مبدعيها في ملحطة التي  
 شهدت عصر الاستعمار ومهد له، من حين أوستن إلى النير  
 كمو، ويحل أعمالهم بوصفها سرديات تقتضيات فيها كل هذه  
 المكونات لكن براعة عمله تتمثل في التحليل لغز الذي يتقدم به  
 بين معاصريه، لشكل الروائي وبيبه المصوص لاحتلاكية  
 والفنية عامة، من هذا المنظور فهو يكشف دالات اكتمال  
 السردية في مكان ما، وانقطاعها، واستحالة اكتمالها في مكان  
 آخر، ويكشف دالات لاتصال والانقطاع فيها، والوليه  
 ومحوات الريبة ولتامة، وحركة اتعاقب والاتصال الحظية  
 وانكسارات الخطوط السردية، بل وتمدح تشكيل السردية في  
 مكان أو آخر، أو انقصاص سرديين مبدعيتين أصغر السردية  
 ابن حدة، وهو يدرس هذا النوع من التحليل خارج نطاق الفعل  
 لاحتلاقي الروائي. فيقدم دراسة المعية للمناهج المختلفة التي  
 يعمل بها باحثون من العالم غير الأوروبي في دراساتهم  
 للعلاقة بين الإمبريالية وبنابهم على مستوى تكوين السرديات  
 انتاريجية التي ينتجونها، فيجس الفرق الجندري بين منهج  
 اسطوبوس وجيمس مثلاً، وبين دو استي غوف والعطاس، من  
 منظور استخدامهم لفهم معنى المنهج والسرد في دراساتهم  
 ودالات هذا الاستخدام على طبيعة علاقتهم بالإمبريالية  
 واستجاباتهم لها

٣ - وبين لتأهيم الجديدة مسييا في طريقة استخدام سعيد  
 بها، مع أنها ليست طارئة على عمله مفهوم المصداقة ودالاتها  
 احساسية في تكوين أدب العالم الثالث، ذلك أن سعيد يؤور رواية  
 العالم الثالث تأويلا طباقيا، بمصطلحاته، أي في سياق العلاقة  
 بين طرفي المردوجة الاستعمارية لا في سياق تاريخ منفصل  
 معرو للثقافة أو المجتمع وهو يطبق ذلك على الثقافة العربية  
 فيرى فلة طبيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال، مصانرة  
 لشكل روائي غربي استخدمه الغربيون للقيام بكتساح الفضاء  
 الجغرافي للعالم الآخر واستعماره، وامتصاصه، واستغلاله  
 بتشكيل حركة مصادة، تقحم الفضاء الإمبريالي نفسه، وتعزوه  
 وتقلب الأدور فيه، بلعة جديدة، وأبطال منتقمين، وبسبة روائية

محولة ومعدلة الآن لكي تخدم أهداف كتاب العالم الثالث ذاتها  
 وتقتض الأصل المركزي الخواصري

٤ - وبين معاهم سعيد المنفعة هنا أيضا مفهوم لاهلاني  
 نصامت الذي لا صوت له والذي مثله لغرب نهاية عنه وهو الآن  
 يستعيد صوته ويطلق ليمثل نفسه في عملية التمثيل الذات هذه  
 يكتشف واقع حديد، وتاريخ حديد، بدقه، سرديته جديدة تكافح  
 من أجل أن تسمع وتحتل مكانة لها في حساب اسرديات  
 خواصرية هكذا تبرز أصوات لافارقة والافارقة الأمريكيتين،  
 والعرب، وكتاب جنوبي أمريكا، والأسويين الآخرين، وبخصوص  
 اليهود، ويغدر الخراف صراعا على لفصاه من سرديات مبدعة.  
 هاهنا نصن يسوران فكرة المستعمر الصامت الذي يمثله  
 المستعمر، وفكرة استعادة الصوت أو الاقصاح والاسماع يقوم  
 بهما الصامتون.

٤ - ١ «يقترض أن يكون مستعمر بصورة تنميسة سلبيا  
 ويتم البطق عنه ولا يسيطر على تمثيله الخاص بل يمثّل تبعاً  
 بهجس هيمنة يتم عن طريقه استنساؤه وتركيبه كدات وحدانية  
 ومستقرة ثابة» وما حدث في اسرديه حدث في السعال أيضا، كما  
 حدث على يد الفرنسيين في الجزر

٤ - ٢ «لذلك يحمل كتاب العالم الثالث في مرحلة ما بعد  
 الامبريالية ماضيهم في أعماقهم» تدوبا لجراح مدلة، وتحريضا  
 عن (سبي) ممارسات مختلفة ورؤى لفاضي منقحة من حيث  
 احصاة، سوت بعد مستقبل ما بعد استعماري، وتجارب قابية  
 بلتحج لاجابة استلويين والتوريع والمركزة، فيها ينطق  
 الإهلاني الذي كان سابق صامتا ويمارس الفعل على أرض  
 اسنابها كجزء من حركة مقاومة شاملة من المستعمر  
 المستوص

٥ - وأحر مكونات بجهار البصوري لتحصيل استي تتزعم في  
 الاستشراق وتتلور حدة الوصوح هنا مفهوم سديوية وكثير من  
 عمل سعيد النقدي مضط في هذا لاطر، ومسي على هذا المفهوم،  
 وهو يبرز منذ عنوان كتابه «نقدي» العلم، النص، والناقد،  
 (١٩٨٣) الذي يلتفت النظر بتقديره لـ «العالم» على كلا الص  
 والنقد بقدر ما يتميز باحتفاء مؤلف الحائق للص منبه العالم دو  
 أولويه، وسديوية العالم هي جوهر كيرت رغم البعد الروحي في  
 لهجة سعيد التي تخضع المقاطع الأخيرة التي اقتبسها قبل قليل،  
 والتي تشكل حاتمة «ثقافة ولامبريالية»، وهو أمر دال بحق، فلن  
 إصاره لا يهون ولا ين عن أن العالم الذي يعيش فيه يجب أن  
 يعيش، ويعلم وينرس، في سديوته لا في أخريته ون لأدب وكل  
 أشكال ادشام لانسامي مخولة في هذه سديوية وقد يبدو هذا  
 المفهوم من جانب أو آخر مفتعيا إلى التأوير المادي للتاريخ، سكه  
 أكثر نلا، وجانية، ويسمح بقصر أع من لادراج لما هو غير  
 مادي تحديدا، ويصوره مباشرة وعن لمطعين المدين يكتبهما  
 سعيد عن هذا الاضطراب السديوي أن يجسد بعض رؤيته بهذا



التكوين الجوهرى لوحدها الاساسى من جهة والثقافة وانتجات الابداعية ، بما فيها الفن القدسي ، عمله هو جزء منه ، من جهة أخرى فاهما

٥ - إن هذا كله لتحديد بانظر مقال لما تعلمناه عن ثقافة .. عن إنتاجيتها ، وثنوع مكوناتها ، وطاقتها النقدية التي كثير ما تكون متناقضة ، وعن خصائصها النقدية جذرية ، وفوق كل شيء ديمويته الثرية وتواطؤها مع كلا الفتح الأمريبي والتحرير .

٥ - ٢ « ترى ما هو النمط الجديد أو الأكثر جدة من سياسات الفكرية والثقافية الذي تقتضيه هذه العالمية ؟ وح هي التحولات والتخصصات بعمره البهامة التي يدفعني ان تطرح عن أفكارها المحددة تحديدًا ثقافيًا وفنّيًا في التفرعية الأوروبية عن انكسب والثقافة والباقي ؟ إن الانجليزية والفرنسية لغتان عسيتان ، وإن منطق الحدود والحوار الحضارة مطلق شعولي مثل ، وإنك ينبغي أن نبدأ بالاقتران بأن خريطة العالم ليس فيها فضاءات أو جواهر ، أو امتيازات مكرسة إليها أو مذمومة ومع ذلك فإن موسعنا أن نتحدث عن فصله علماني ديموي ، وعن توزيع مشكلة مبتدئة من قبل الإنسان ومتبادلة لاعتمادها ، قائل في الأساس لأن تعرف ، وإن لم يكن ذلك من خلال النظريات الجلية لكبرى والتكلمة ( لبحول إلى كليات ) المنظمة لطريقة غير هذا الكتاب كله ، ماريت أو سدان للحرية الانسانية مسبوقة بدقة ، ومكثفة وقابله لتصور إليها إلى درجة تعنيها عن قوىها غلة تاريخية أو ذا .. ديموية لأضاءها وإيضاحها وقد تخرجت عن طريقة لا عسان عالمًا قديمًا بسلاسة بلاكنه ولا استغنى دور معانيه سحرية ، أو مفصلات مصطلحية وأدوات خاصة ، أو مفارسات محجبة

بحسب حاجة ال منسق مختلف وانكساري لمحت في الاساسيات ، إن توسع الباحثين أن يتخبطوا هراقة في سياسات احاضر ومثلية .. يعيرون مفتوحة وجيوية محلية صرامة (حامدين) بقيم الاجتماعية اللائقة لأولئك العتيين لا يبقوا إقطاعية في حقل دراسي معين أو بقاء نقالة ، ولأبقاء هوية تحكيمية متلاعبة مثل «الهند» أو «أمريكا» بل بتحسين العناء وبمسماها لحالية من الاكراه في مجتمع يكافح من أجل أن يحيا بين محتمعات أخرى ولا يسعى عن المرء أن يقلل من صعوبة أو قدر الحفريات الخلاقة المطلوبة في عدم من هذا النوع إن المرء لا يمت عن جواهر فئة لأصالة ، إما لترميمها أو موضعيتها في مكان ذي شرف لا يرقى إليه التصريح .

ولقد اعزاني تركيز سعيد الحد على مفهوم الدنيوية بأن أعيد ترجمة المصطلح "Sensual" الذي يشير الحديث عنه في لمرسة باستخدام «العناية» ، واستخدام مصطلح «الدنيوية» بدلًا من «العلمانية» ، خصوصًا في عوار القمم (جاس من العصر الأول من هذا الكتاب ، ذلك أن كلمة العلمانية سيئة الصبغة ، وملتبسة الدلالات ، ومعظم الناس يظنونها «العلمانية» فتحفظ في أنفسهم

علاقات أساسية مثل «العلم» بـ «الدين» ، وتكون لها عقائير مؤدبه حق .

٦ - لكن المفهوم المركزي في منهج سعيد تحليليا على مستوى ما يريد طرحه فكريا عن علاقة بين المجتمعات والثقافات ، هو سون ريب مفهوم القراءة لطبافية والتأويل الطباقى من سوء الحظ إن مصطلح «الطباق» يستخدم في العربية لترجمة الـ "Contrapuntal" ، (والـ Counterpoint) بـ مصطلح سعيد المأخوذ من الموسيقى (وهو موسيقى مختار يقدم عروضًا عامة ، وبين كتيبه «بهاء كتيب في الموسيقى هو (Musical Elaborations) - مصطلح التباسي من جهة ومتخصص جدًا موسيقيًا بحيث يعيب مدلوله عن لقاريه لعادي ، من جهة أخرى في النقد العربي القديم استخدم ابن المعتز الطباقي بيشير إلى علاقة تضاد دلالي بين الكلمات ، مثل ضحك بكى ، أبيض ، أسود ، طويل ، قصير (ومن الشيق أنه أعيد من مكونات البديع الخمسة) ، وجاء معه نقاد آخرون يستخدموا مصطلحات مثل المقابلة والمطابقة لوصف حالات مختلفة من علاقة التضاد بين الكلمات أو الأفكار والمعاني لكن جذر الفعل معنى أيضًا التماثل والتشابه وتراسل ، كما في طباق صفة ويطاق لأمران ولقد شعرت برغبة حادة في إعادة ترجمته الـ "Contrapuntal" بمصطلح جديد لكي يروى ، لا لتناس منه قبضة مفهوم سعيد الجوهرى بل نسبة لبهجة وعصه بإبراهيم عبد الجبار أمسي حتى الآن لم أوفق أن يجاد مصطلح ينين واقفًا وتيسرًا سيكتفي بمجربة «القراءة الطباقية» أملا أن تكون تطبيقًا غليظًا كافية لتوضيح مصطلح والمفهوم ، وليس توسعي أن أشرح المفهوم مفصل من شرح المؤلف به مسبقًا بتحديد موسيقي مأخوذ من قابوس "Penguin" الجديد للموسيقى

٦ - ١ الاستعمال المتزامن للحصص (ميلودي) أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي ، بما يسمع بالقول عن أحد الأنحاء إنه النقطة المضادة لـ ، أو في حالة تضاد مع سون آخر وهكذا من التضاد المزدوج هو أن يكون لحان أحدهم فوق الآخر ، بلين لتباعد موقعيهما ، ومثل ذلك التضاد الثلاثي والرابعي الخ .

ومن الواضح أن كلمة «تضاد» هنا يمكن أن تبدل في العربية بـ مصطلح المجد «طباق» وه هو ما شرح سعيد للمفهوم في مكانين من هذا الكتاب

٦ - ٢ «حين نعود بالنظر إلى سجل محققين الامبريالي ، نجد بقدر اعتد لا واحد من «بافيا» يوعي حثاين لكلا التاريخ الحواضري الذي يتم سرده وتلك التواريخ الأخرى التي جعل ضدها (ومعها «أيضًا») الانشاء المسيطر في اسقطه انطباقية للموسيقى العربية «الكلاسيكية» «عربية» ، بمدى ويتصدم موضوعات متنوعة أحدها مع لأخرى ، سون أن يكون لأي منها دور امتدادي إلا بصورة مشروطة مؤقتة ، ومع ذلك يكون في التعدد المعنى الناتج تلاؤم ونظام ، تتعامل معظم يشق من الموضوعات (بها) ، لا من مبدأ بحسي «ميلودي» صارم أو



شكلي يقع خارج لعن. وفي اعتقدي أننا نستطيع، بالطريقة ذاتها أن نقرأ الروايات الإنجليزية مثلا التي يتشكل تعاقبها (المفهوم عامة، أي درجة عالبة) مع، لنقل، جورا الهند الغربية أو الهند، بن بعه أيضا يتحتم ويتقرر، ما تاريخ، لحدب للاستعمار، والمهاجرة، وأخيرا القومية الأصلية عندئذ تتشقق سرديات سيلة أو جديدة، وتصبح نوات مؤسسه أو مستقرة (بشائنا).

٦ ٢ بمصطلحات عملية تعني القراءة النياتية كما أسميتها فرة النص بفهم ما هو مشبوه حين يظهر مؤلف ما، مثلا، أن مربعة استعمارية تقص السكرك نعدس بوصفها هامة بدسمة عملية الحفاظ على أسسب بعض الحياة في إنجلترا، وعللوه، فإن هذه (١)، مثل جميع النصوص الأدبية، ليست مقيدة بسدياتها وبهدياتها، الساريحية الشكلية، إن الاحالات إلى أسرائيا في دافند كوبرفيسده والى الهند في «جين أير» صناع لأنها يمكن أن يصاع، لأن قوة بريطانيا (لا وهم الروائي فقط) جعلت الاحالة ابعابرة إلى هذه ابصادراب الضخمة ممكنة، غير أن للدروس الأخرى الأبعد من ذلك لا تقل سلامة وصدقاً، أن هذه المستعمرات قد تم تحريرها لاحقاً من الحكم المباشر وغير المباشر، وهي عملية بدأت وانتشرت حين كان نيريبديون (أو الفرنسيون أو البرتغاليون أو الآلمال الحج) ما يرألون هناك، مع أنها كحده من السعي لقمع القوميات الأصلية لم تلق إلا اهتماماً عابراً بها من أن لأحر والنقطة (التي أثيرها) هي أن قراءة الطبقيية يبيهي أن يحدوني في حسابها ككنا العميين العمية لأميرباله وعملية لقوميه لها ويمكن أن يتم سد بنوسيع فراءتها ببعضه لتتشرع، ثم لأن يوم إقصائه بالقوة - (وهو) في (رواية) العربية، مثلاً، التاريخ السابق بأسره لاستعمار فرنسا وتدميرها لدولة أجرة ثومة ثم الظهور سلاحق بحر ثر مستقلة، اتحادها كمو موقع (المعارض).

٧ كل هذه المطلقات النصورية تدخل في تكوين منهج سعيد في فهم العلاقة بين الامبريالية والاستعمار وضحاياهما، أي فهم لعالم الذي يعيش فيه، لأنه عالم صنعه الامبريالية التي «لم ينج منها شيء»، بعبارة سعيد، وتصور هذه المقصودات أنصا لتشكل منهج في التعامل مع النص الأدبي تعاملاً مثيراً، تتجاوز منهج الاستثنائي، نصومعي المنطوق، وما يره فكر هربلا فيبعد السبوية وما بعد الحداثة، كما يتجاوز ما هو متأصل في التراث العمي بفكر لاجتماعي وللماركسية بشكس خاص، من مفاهيم ساذجة، وربط انعكاسي للعمل الأدبي بسياقه الاجتماعي، ومن جهة من بضج في التعامل لكنه تصور صناعي في تحديد السياق الفعلي للعمل النقدي، كما هو الحال لدى نقاد يعلهم سعيد مثل ريموند وليمز، وماركسيي المنهج، لكنهم يحصررون مجال فهم الأدب في سياق محلي مباشر ويحفظون في إدراك أهمية تجرية الامبريالية والاستعمارية في تكوين السياق الفعلي للعمل الأدبي - والرواية الأوروبية خاصة من جهة أخرى وسعيد متفرد في هذا المنهج الذي

يشكل علامه ماثرة لحضوره النقدي في العالم لا في النقد الأممي فقط، بل في النقد لاجتماعي، السياسي، الثقافي أيضا وتدخل في تكوين هذا المنهج، كما اشرت، درجة عالية من الوعي بخصوصية النتاج الأدبي وعقريه كل عمل فرد، ولأهمية السبقية، واللغة والتشكيك البيوي لكلي، ولا أجد طريقة أول لا يوضح ما أصفه في عمله من اقتباس واحد من لأقسام اللببية في هذا الكتاب يفرح لنقريه بدقة عن مستوى نظري هذا المنهج الجديد هوذا نقول

٧ - ١ «لكل نص عبقرية الخاصة كما أن بكل إقبيم حفر في في العالم عبقرية يتجربيه المنقطعة الخاصة، ويتوارى مع لئرع المناطلة الخاصة فيه، ويمكن إضمة تغيير مفيد، فيما يخص العمل الشقائي، مين اخصوصية والسيادة (أو الحصرية السفسكية) وعن نجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة أن نعلم أن درجة إلغاء هوية نص ما، أو كاتب ما، أو حركة ما، يكن بالمعيار نفسه، ينبغي أن تدخل القراءة في الاعتبار أن ما كان مؤكداً أو بدا أنه مؤكد بالسعة لعمل ما أو مؤلف ما، قد يكون أصبح عرضة للخلاف، إن همد كيلع، في «كيم» لها خصيصية من السيمومة والحتمية تنتمي لا إلى تلك الرواية الممشة وحسب بل إلى الهند البريطانية، ناريخها، وإدريسها، وسعدهم عنها، ولا نق، أهمية وهو ليست حارب من أجهها القوسيون الهود لأنها وسهم السدي ينبغي أن يستعد، «سفسيم مسر» لهذه السلسله من الصغوط، بصغوط المصدة في همد كيلع، فهم العملية الامبريالية نفسها كما يتعالق معها العميد، لفسي للفظليم، كما تفهم عملية ابقاومه اللاحه بالامبريالية، في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفحصه لكل ما لدرج فيه وما إقصاء مؤلفه عنه، إن كل عمل ثقافي هو رؤيا للحظة ما، وعلب أن يفهم هذه الرؤيا تجاوريا مع الرؤى التقبسية المتبوعة التي ستأثرنها فيما بعد - في هذه الحالة، التجارب القومية بهند ما بعد الاستقلال

وإضافة، قسائن عن المرء أن يربط بديت بقصة مسرودة بالأفكار، وتصورات والتجارب التي معب تفتح سعم إلى اقارقة كودراء، مثلاً يظنون من مكتبة ضحمة - الأفريقانية، بوجه من الكلام، كما من تجارب كودراء الشخصية ليس ثمة من شيء اسمه تجرية لباشرة أو لابعكس، لعالم في لغة نص. لقد تأثرت انطباعات كودراء عن المريق بشكس صمعي بصحرون الماثورات الشعبية وبالكثدت عن أفريقياء، التي يلمح إليها في (كتابه) «سجل شخصي»، وما يقدمه في قلب الظلام هو حصية صناعاته عن تلك النصوص مناعلة تفعلأ حلقاً، إلى جانب مقتصاليات سرد وأعرافه، وعقريته وتاريخه الحاصين لمعبرين وأن يقال عن هذا المريق خارق الفراء إنه «يعكس» أفريقيا أو حتى إنه يعكس تجرية لأفريق، هو قول سوع، م جبان، وبالشاكيد متصل فما لذب في «قلب الظلام» وهو عمل ذو تأثير ضخم، إذ إنه قد «سفر العديد من القراءات والصور» - هو أفريقيا مسبسه - ومشبعة عقديها، كسب سويبا وأعرافه م المكان المتقربط



(moralized) ، بكل تلك المصالح والأفكار الغدقة فيها بشراسة لا مجرد «انعكاس» تصوري (فوموغرافي) أدبي لأفريقيا قد يكون ما أقوم به صيغة منطوقة لمسألة ، تكفي أريد أن أقول بسيطة (بهامة) وهي أن «قلب الظلام» والصورة التي تلورها لأفريقا ليست فقط أبعد ما يمكن عن كونها مجرد «أنباء» بل هي إلى درجة خارقة متعاقبة منشكة في وحرء عضوي بحق من «التراحم بالمعكوب» عن إفريقيا، الذي كان معاصرا بتأليف كورتاد. صحيح أن جمهور كورتاد كان صغيرا جدا، وصحيح أيضا أنه كان حاد البعد للاستعمار الليجيني ، لكن بالنسبة لمعظم الأوروبيين كانت قراءة نص مثلي «سوعا مثل «قلب الظلام» في الكثير من الحالات أشد انكشافا الذي يبعونها قربا من إفريقيا وبهذا المعنى المحدود فقد كتب حراء من «سعي لأوروبي» لانتشيت بأفريقا ، والتفكير بها ، وبتخطيط لها (أن يمشى (لها) «يريق» معني ب «يحدث» (حلبة) «الصراع» عن إفريقيا، المرتبطة بصورها حتمية بما حدث فيها بعد من مقاومة وفككة للاستعمار وما بعدها

إن الأعمال الأدبية ، خصوصا تلك التي يكون موضوعها «الصراع» لامرطاطورية، لها طبعها «جانب مشوش» بل حتى عصي على التناول في «طار مشهدي سياسي محفوف» (مشكولات) ومشحون (عاطفيا) إلى درجة عالية من الكثافة بكل أعماله أسببه مثل قلب الظلام هي رغم صافيها من «السعي» «النام» «الخير» وتبسيط أو طقم من الخيارات التي اختارها المؤلف ما «لحق» تشوش وحتلاط بكثير من الواقع ولن يكون «عدلا» أن نذكر بها كتجريدات ، رغم أن مقترحات (٢) مثل «قلب الظلام» قد صاغها مؤلفوها بدرجة من الإحكام، وتأملي قراءها بقدر من التفنن جعلها تلائم ضرورات السرد الذي يدرس ، نتيجة لذلك كما ينبغي أن نضيف دخولا مالي التخصص إلى (حلبة) «الصراع» من أجل إفريقيا

إن نصا على هذه الدرجة من الهجة والفكرة، واعتقد ليغيب استبها بقصا في (عملية) «أويله» لقد كانت الامربسة الحبيثة من الكونية والشمولية بحيث لم ينج فعلها منها شيء» وإلى جانب ذلك، فإن تخلص القرن التاسع عشر حول الامرباطورية كما قلت سابقا ما يزال مستعرا اليوم ولذلك فإن النظر أو عدم النظر إلى الروابط بين المصو الثقافي والامبريالية يعني بحاد موقف هو في حقيقة الأمر متحد - بما أن ندرس الصنة من أجل بقدها والتفكير ببدائل لها ، أو ألا ندرسها من أجل أن نتركها «مذلة» غير محصنة عن اعتراض، يوم تغيير وأحد أسباب كتابتي بهذا الكتاب هو أن أظهر لي أي مدى اتسع الحدث عن، والانشغال به ولوعي بالسيطرة على «أراء» «سحار» - لا في (أعمال) كورتاد فقط بل لدى أشخاص لا يفكر بهم عمليا في هذا معرض على الإطلاق، مثل «تكريي أوستن» - وكلم هو مشر وهام للمساعد التنه لهذه الدالة لا للأسباب السياسية الواضحة فحسب بل أيضا لأن

هذا «نوع» المحد من الاهتمام كما ما زلت أحتج ، يتيح للقاريء أن يؤر الأعمال المكتوبة للقرنين التاسع عشر والعشرين ما اهتمام مشبك ومخروط من جديد»

٧ ٢ «إن طريقتي هي أن أركز بقدر المستطاع على أعمان فردية، أن أقرأها أولا كنتج عظيم لخبر الخلاق أو التأويلي، ثم أن أجلو كونها جزءا من لعلاقة بين الثقافة والامرباطورية أما لا أؤمن أن المؤلفين يتحدون بصورة آلية (ميكانيكية) سالعقيدة (الأبديولوجيا) ، أو الطبعة أو التاريخ الاقتصادي بيد أن المؤلفين كما أؤمن كائنون إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم، يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ ويجبرتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة إلى الثقافة والأشكال الجمالية التي تنطوي عليها لنشئت من التجربة التاريخية وهي في واقع الأمر أحد الموضوع الرئيسية لهذا الكتاب»

٨ «أبعد الخصائص التصورية الحديثة في عصر سعيد حطورة وخلافية، في تقديري ، فهو مفهوم الهجة / التوبيخ والعلاقة بينه وبين الهوية المصطنعة وساسات الهوية ، واللائمة ونروح المرتحلة ، وتجربة النفس ، التي تنفخ كتابته الأنيبي» لم يكن قد «ترعم أو يرغ» في «لاستشرق» وكتاباته التالية له مباشرة إنه هذا «مناوي» شرس للهويات، المصطنعة الانفصالية التي تصنف نفسها تقريبا بأحر، وتقيم الحواجز بينها وبين العالم «يسوع» أكاف هذه الهويات تتحدد في ساسات للهوية عند كورتاد «أو «الغربي» أو «العربي» أو «الاسلامي» أو «المسيحي» أو «اليهودي» فهو يرى مفهوم «يهوية» سكوديا ويبحث عن «نطاقات» التي تحدد النفس والثقافة منه

«مبدأ «يهوية» وهو مبدأ سكودي أساسا يشكل لعاب الفكر النقابي خلال العهد الامبريالي إن الفكرة الوحيدة التي لم يكد يمسها التعير إطلاقا ، عبر تبدلات التي بدأت بانتظام قبل نصف ألف من الزمن بين الأوروبيين وأخريهم هي أن ثمة شيء (جوهريا) هو «نحن» وشيئا هو «هم» وكل منهما مستقر تماما جني مابين ذاتة وشاهد عن ذاته بشكل حصين متبع وهو انقسم يعود (تاريخي) كما ناقشته في «الاستشرق» إلى «فكر امبريالي» عن البرابرة لكن أيا كان من أينك هذا النوع من فكر «الهوية» فإنه مع حلول القرن التاسع عشر كان قد أصبح العلامة امبرية سقافات الامبريالية إضافة إلى تلك الثقافات التي كانت تسعى إلى مقاومة التطولات العدولانية الأوروبية عليها.

نحن ما نزال ورتة الأسلوب الذي يتحدد مرة متعاهة بلامه الامه التي تستقي ، هي بدورها ، سلطتها عن تراث يفترض أنه مستقر دونما انقطاع ونقد أمر هذا الانشغال بالهوية الثقافية في الولايات المتحدة، الذرع حول الكتب والثقافات والسيطات التي تشكل ثمة «مناه» إلى محاولة قول إن هذا «كتاب» أو ذاك هو (أو ما هو) جزء من تراث «نا» هي ، بصورة عامة، إحدى أكثر ما يمكن نحيله من معارسات إنصافا للحيوية وإضافة، فإن ما تؤدي به



من مجاورات وإفراء أكثر تواترا بكثير مما تسهم به من دقة تاريخية للأعلى إلى من أجل التاريخ التي لا أبقى الموقف الذي يقول «نحن» ينبغي أن نشغل فقط أو بشكل رئيسي بما هو «لنا» ، أكثر مما أقر ردود الفعل ضد هذا الموقف التي تقضي من العرب (مثلا) أن يقرأوا الكتب العربية ويستخدموا الطرق العربية وما إلى ذلك ، إن يجهلوه ، كما اعتاد سي. إل. آر. جيمس أن يقول ، ينتمي إلى أهل جور الهند الغربية بقدر ما ينتمي إلى الألمان ، لأن موسيقاه الآن جزء من أثيرات الانساني

بيد أن الاشتغال العنقدي بالهوية متشابك ومتعاليق ، بصورة يفهمها المرء تماما بمصالح وير مع أهداف لغات عديدة - ليست كلها أقيمت مضطهدة - تود أن تترك أولوياتها بما يعكس هذه المصالح ، ولأن قدرات كثيرا من هذا الكتاب يدور حول ما ينبغي أن تقرأه من التاريخ قريب العهد وكيف تقرأه فإنني سأؤجل ما لدي من أفكار هنا بجزء سريفي قبل أن يكون بوسعنا أن نتلق على ما تتألف منه الهوية الأمريكية ، ينبغي أن نسلم بأن الهوية الأمريكية من حيث هي مجتمع من الهجرات الاستيطانية الأوروبية عن خرافات حصور أصلا في كثير القدر ، هي هوية متنوعة إلى درجة مستحيل معها أن تكون شيئا موحد وحدث متجاسدا ، وبالفعل فإن الحركة (القائمة) داخلها تدور بين دعاه بهوية الواحدة وأولئك الذين يرون الكل كلاً متشابك معتقدا بكونه ليس موحدا تفصيليا وتنطوي هذه الجدلية على سطورين متباينين وعلمين لتاريخ متباينين - أحدهما إحصائي وأصولي إنتهائي ، والأخر طبائقي وكثير ما يكون لا مستقر للغاية ٦

ومعطوتي (هما) هي أن المنظور الثاني فقط ذو حساسية تامة لحقيقة تجربته التاريخية إن جميع الثقافات ، حربيا سب (هجريا) الأميركية ، شبكية أحيائها في لاجريد بين بيها ثقافة منعددة وبغية محض ، بل كلها مهيبة مودة متخالطة متميزة إلى درجة متفقه وغير واحد من هذا يصديق على سولات المتحدة حاضرة بقدر ما يصلح على العالم العربي الحديث ، حيث قيس الكثير ، على إثر لي في كس حالة ، عن أخطار «الأمريكية» وعن التهديدات (الموجهة) لـ «العروبة» ، إن العنصرية الاستيعابية القائمة على رد الفعل ، بل حتى الارتياحية (المصانة بحسب الزبينة) كثير هاتحاد ، للأسف ، في صلب تسبيح التعميم والترنية ، حيث يلقي الأطفال ، كما يلقى من يكبرونهم في أسر من الطلبة ، أن يجلوا ويحتفلوا بفنادة تراثهم (عادة وبطريقة بغبيصة على حساب تراثات الآخرين) ، وإن هذا الكتاب يوجه إلى مثل هذه الأشكال من التعليم والفكر المفرقة من النقد والتفكير كتصحيح وتعويم ، وكبديل صبور وإمكانية استكشافية صراحة ٧

٩ - وفي موقعة الاساتبي المشبوب ، يرى سعيد بعين سريفي ، الانقصص التي تنشأ والحوادث التي تنصب ، والهويات واسرديات التي تخرج ، وكلها عمق للتأخر وأسر ع

والصراعات الاحتدامية بين الإنسان والاساس ، ومجتمع والثقافة وغيرهما ، ويرى ذلك كله نتيجة للاميرالية والاستعمار ، ثم يراه متحسدا ، بوضوح جازح في سحاب ، لاختلافه بعينه والاداعية كلا الطرفين ، على جاسي ما يسميه «الغالو» «الاميرالي» هوذا يرسم بعض خطوات العامة

«إن هذا نظام العامي الذي يسج ويقصص عن الثقافة ، ولاقتصاد والقوة السياسية جذب إلى جذب مع معاملات (Coefficients) (٣) العسكرية والسكانية بملك مثلا مؤسسا لانتاج صور عبر قومية صارجه عن المقياس يمارس الآن إعادة توجيه كلاً الانشاء الاجتماعي والعملية الاجتماعية العنصرين حد على سبيل المثال ظهور «الارهاب» و«الأصولية» مصطلحين مقتانحين في لـ ١٩٨٠ ات أولاً ، لا يكاد يكون بوسعك أن تبدأ (في) القضاء العام الذي يشكله الانشاء اعنالي (في) تحليل النزاعات السياسية بين السنة والشيعية أو الأكراد والعراقيين أو التاميل والسنهاليين أو السيخ والهندوسيين ، والقائمة طويلة - دور أن تضطر في نهاية المطاف لنجوه إلى فصلات وصور «الارهاب» و«الأصولية» التي اشتقت كلياً من الشوغل والبناء لفكرة في المراكز الحضرية مثل واشنطن ولندن ، وإنها الصور محببة تفقر إلى المحتوى التمبزي والتحديد مبدأها تد على القوة والاسمحاح لأحلاقيين بكل من يستخدمها ، وعن الاستدفاعية وندرس اءحلاقيين بكل من تشير اليه وتخصصه ولقد قام من انقيصان العلاقات باستنفار الجيوش وتعبئتها كما استورا وعك التجمعات المتعثرة وليس بالمكان ، في رأيي ، فهم ردة فعل ايديا الرسمية لروية رشدي ، أو انجاسة غير رسمية له في المجتمعات الإسلامية في الغرب ، أو التعبير الخاص وانهم عن السطح اعني في الغرب ضد الفثوي ، دون الإشارة إلى المطلق العام والافصاحات وردود الفعل لجورشة انصافية التي أطلقها من عقالي النظام بطاعي الذي مارلت اسعى إلى وصفه

وهكذا يكون أنه في مجتمعات القراء المفتحة والمصية ، مثلاً ، بظهور امب انكوفوسي أو غرانكوفوسي في مرحلة ما بعد الاستعمار ، لا توجه الشخصيات المتبطة وتتحكم بها الاكتشافات الاستثنائية ، أو الحدس المتعاطف المثقف ، أو القراءة التي تستند إلى اطلاع واسع ، بل عمليات أكثر خشونة وأشد أدواتية هدفها تعمية الموافقة والإقرار ، وجنثت الاشفاق والروق ، وتشجيع حماية وطنية تكاد تكون ، حرفياً ، عمياء وبوسائل كهذه تضمن إمكانية حكم اعداد كبيرة من البشر تقع (أو تضر) طموحاتها إلى الديمقراطية والتعير ، وهي طموحات تمتك ساقطة التعميق وتعطين في مجتمعات لجمهورية في ذلك سبع ، الغربية منها

إن الحرف والاعب اللذين تولدهما الصور الضخمة بمقياس مغرط لـ «الارهاب» و«الأصولية» - ويسمها شحوصاً لتعير عامي أو عبر قومي مكون من شيطاني أجانب - ليسرغان انصواء بفرط وخصومه للمدير المهيم في اللحظة لرافنة ، ويصدق هذا



على المجتمعات ما بعد الاستعمارية جديدة بقدر ما يصدق على الغرب عامة والولايات المتحدة بشكل خاص. وهكذا فإن يعرض امرء اشذوية والتطرف لتواصل في لارهاب والأصولية والمثل الذي أقدمه لا يتطوي، لا على قدر ضئيل من المحاكاة «سخر» - يعني أياض تعضيد لا اعتدال، والعقلانية ومركزية التفهيدية بروحية جمعية عامصة التصيد «عربية» (أو قيمة عدا ذلك محبة ومفترضة بحمية وطنية)، والمقارعة المادعة هي أن هذا المحرك الحيوي، بدلا من أن يسمح لروحية الغربية الثقة بالنفس ولشعور بالسوانية الأمانة السبر يرتبطان في أثمانه يد (امتلاك) الامتيازات والاستقامة، فإنه ينفج «ناء بغضب وروح ستمناعية حقانيين يبدو من خلالها «الأخرون» في النهاية أعداء» عاقدي العزم على تدمير حضارتنا وبهنا في الحياة

إن ما قدمته لا يدعو أن يكون خطاسة (استكش) سريعة للكيفية التي تقوم بها هذه الأساق من السمية الاكرامية وتعظيم الداب بمزيد من التذعيم بقوة الاقرار غير المحص والمهب غير يقين لتحتدي - ولأن هذين يرعاه ويوصل بهما الى درجة الكمال ببطء مع مرور الزمن وغير قدر كبير من التكرار، فإن الرد عليهم من قبل الأعداء المخصوصين يأتي، للأسف بمهنية مطلقة وفكنا يقوم لمسلمون، والافارقة واليهود والياساسيون مصطلحاتهم للجائزة الخاصة، ومن داخل تمكتهم المحلية مهددة، بمناحمة العرب أو الأمركة أو الامبريالية بقدر متى بعدة بالتفاصيل، والتفريق النقدي، والتعبير والامتياز لا يغير على ما كن الغرب قد أسبغه عليهم، والامر ذاته يتطبق على الأمريكيين الذين تقارب للحمية الوطنية بالنفسه اليهم درجـة الألوهية وإر هد. في نهاية المطاف محرك حيوي عملي لا عقلائيه فيه مايا كانت لأهداف التي تسعى إليها حروب الحبود «فإن هذه الحروب مفكرة موهنة ينبغي على المرء أن ينضم الى الفئة البدئية أو المكوبة» أو يقبل باعتباره آخر تابع ومنضوية، مقاما دونيا أو سبعي عليه أن يحارب حتى الموت

وير هذه «حروب الحدودية» تدفع عن عمليات خلق الجواهر - أفارقة الأفريقي، شرقنة الشرقي غرمنة الغربي، أمركة الأمريكي، لومن غير محدود ودون أن يكون ثمة من مفيد (إد أن الحوفر الأمريكي ولشرقي والغربي، لا يمكن إلا أن يضل جوهرا) - وذلك تسق ما يرال يظل مجموالا من عهد الامبريالية انتقائيدية (نكلاسكية) وأسمتها

١٠ ونقصا لهذه «بهرمت العروبية» المتشبهة بتاريخ متحيل، وذات متوهمة، وسردية مختلفة، يؤسس سعيد روح الهيام بالانسان، والتهيام، وترحال، والانسراب الى العالم دون قيود أو حدود، روح الانحلال من نقطة ثبته، وامتعاء واحد متحجر وتاريخ متناسق عضوي يتصور له كمال، ويرجل في تناقضات اعالم ولا جلاسية «ثقافات» ومجتمعات، وينكس ترمع الطاقات والقوى الحديدية التي بعد بثقافات مغايرة، وروح

أعظم ثراء في نزوعها الاتساعي وبعل في المقاطع انثالة ما يكفي بتجسيد هذه الروح الجديدة في عمله.

«كل هذه نطاقات» - المصادة الهجينة، الباعة في العديد من الميادين، والأفراد، والملاحظات بولر مجمعا أو تقاوة تتكون من بشرات وممارسات معادية للنظام لا حصر لها، لوجود إنساني جماعي (لا مناهب ولا نظريات مكتملة) غير قائم على الإرغام و سيطرة وتقد كاست (هذه نطاقات) وقوبا لانتقاصات الب ١٩٨٠ ت، التي تحدثت عهد سابقا، إلى الصورة السلطوية، الارغامية، للامبراطورية، التي تسلك الى، وسيطرت على الكثير من احرء ت، لاتقن اتممر الفكري التي بحل مكانه مركوية في الثقافة لحدثة لتجد يقصها في لاقطاعات القاسه للجدس، التي تكاد تكون رياضية الروح، للمشروبات بفكرية ولتنبؤية - الاحناس الخليفة - بجوع غير متوقع بين التقليد واجدة، المحارب السياسية القائمة على مجتمعات من الجهد واستاويل (بالعنى الأوسع للكلمة) بدلا من «تصفيات أو شركات الملكية والمصادرة و لقوة».

إنني لأحد نفسي أعود مرة بعد مرة إلى مقطع شابح الجمال لهوفو آف سان فكتور وهو راهب ساكسومي عاش في القرن العاشر عشر.

«إنه ربما» - من عضيلة عظيمة لعلل لحرب أن نتعلم، شيد عشقه، ولا أن يعبر في الأمور لمرثيه والرائثه، من أجل أن نكر عاريا بعد ذلك على أن يحلفها ورده تصا إلى امرء الذي يجد وقته خلوا أما يزال ممتدح عضيا أما من يكون له كل ثرى مثل بده الاصلاتي فلقد اشتد عوده - لكن الكاس هو الذي يمكن العالم كله بالسبه له مكانا اجيبها وإن الروح ألياقع قد ذكر حبه على بقعة واحدة من العالم» والشخص لقوي قد بشر حبه على الأمكة كلها، أما الرجس الكامل فقد أطفأ شعله حبه،

يقنس إريك أويرناح، الباحث الألماني العظيم الذي قضى سنوات الحرب العالمية الثانية مقفيا في تركية هذا المقطع أنموذجا لكل من يرغب - رجلا أو امرأة - في تجاوز مقيدات الحبود الامبريالية، أو القومية أو القابلية عبر هذا الموقفت وحسب يقدر المؤرخ، مثالا، أن بشرع في فهم التجربة الانسانية ومدىاتها المكتوبة بكل تنوعها وحصر صيتها - ومن غير ذلك يبقى المرء ملزم بالاقصاءات وردود الفعل المتميزة أكثر من هو منظم بالحربة سلبية للمعرفة الحقيقية لكن لاحظ أن هوعو يوصح مرتين أن الشخص «القوي» أو «الكاس» يحقق استقلاله وتجربه بانعمل من خلال «التصفيات» و«تعلقات لا برقصها، إلى للعق مسند إلى وجود موطن لمرء الاصلاتي وحب له، ووجود وشائج حقيقية معه والحيوية الكونية لمفنى لا تكمن في كون المرء قد فقد ذلك الحب أو الوطن، بل في أن في كل منهما طبعيا فناديا غير متوقع وغير مستحب. تأمل التجارب إذن وكأنها عين أمة أن تحققي ترى أي شيء فيها هو ذلك الذي يرسوبها



وبجدها في الواقع؟ ما الذي ستحميه منها، ما الذي ستحمي منه، ما الذي ستستغفده؟ من أجل أن تجيب على أسئلة كهذه ينبغي أن تتعلم بالاستقلالية والتحرر للذين يتعلم منهم من كان وطنه «حلوا» لكن وضعه الفعلي يجعل مستحيلا عليه أن يقيص من حديد من تلك الحلول، ومجهول حتى أكثر استحالة أن يستطيع أن يفتح الرضا ولاكتفاء من بدائل يومها لوفهم أو المذهب الجامد، سواء أكانت مشتقة من الاعتزاز بالموروث الخاص لعمه أو من انبعية حول من تكون «سحر»

لا «يشكل» أحد اليوم شيئا واحدا محضاً إن لصفات مثل هسي أو امرأة، أو مسلم، أو أمريكي ليست بأكثر من نقطة انطلاق سريعاً ما تحذف وراءنا إذا ما تم اتباعها للحظة واحدة إلى (حال) التجربة الفعلية لقد أدت الامبريالية إلى تعزيز خليط الثقافات والهويات على مستوى كومي. غير أن أسوأ هزاتنا وأكثرها انسحاباً بالفارقة الضدية هي التي جعلت الناس يعتقدون أنهم غنص، أو رنسي، أو مصري، بنص أو سود، أو عربيون، أو شريون لكن ذلك يسهل كما أن البشر يصنعون تاريخهم الخاص، فإنهم أيضاً يصنعون ثقافتهم وهويتهم الاخرية ليس بوسع أحد أن ينكر الاستمراريات ملحة لتراثات مديقة واسكنى الحرية المتصلة واللغات القومية والجغرافيات الثقافية، لكن لا يبدو أن شدة من سيجب سوى الجوف والنجير لمضي إلى الإلحاح على انصافيتها وتصويرها، كما أنك هو كل ما قد يور عبه الحياة الانسانية، إن البقاء في الواقع ليس حول «الغسل» بين الأشياء وبعبارة البوت قرن المؤلف لا يمكن أن يجرم من «الأصلاء الأخرى (التي) تقطن الحقيقة» إنه الأضعف فعلاً ورواءً وأكثر صعوبة - أن يفكر بمحسوسية وعاطلة، صائبة، بالآخرين من أن يفكر بـ «ما فقط» بيد أن ذلك يعني أيضاً ألا نحاول أن نحكم الآخرين إلا نحاول أن نمثلهم أو نضعهم في تراتيبات، في فوق كل شيء ألا نكره باستمرار أن نثق بـ «ما» أو «لدينا» هي الأولى (أو ليست الأولى، في هذا الخصوص)، إن أهم تفكير، بقدر كافي مع هو قيم نيفله من دون ذلك،

١١ - غير أن استيلاء موقف إدوارد سعيد وروعة من منظور «مقاومة الاستعارة» وفكر النقدي الثوري، يكمنان بالضبط أنه في عصر اللاتين واليهود السريديت للجليلة الكبرى، كما يسميه ليرتار، وما بعد حداثة، وما بعد لبتوية، يتألق بإيمان وأسخ ويقع كي بأن الروح الانسانية لم تسحق بعد، ويرفص حرافة نهاية التاريخ التي ابتكرها فوكوياما ترميها للعنصرية الامريكية (كما يرفص في عمل تال لثقافة والامبريالية، منظومة حتمية الصراع العنصري بين الحضارات، كما صاغها صامون منتيفتش)، ويضي بلحد عن نبضات الروح لخالقة في كل مكان بقدر أن يتلمس قسماً منها فيه، وإنه بما يشبه المعجزة في هذا القرن الذي انهارت فيه إمكانية المعجزات - يجد بعضاً من هذه القوى المتزعزعة البارعة، وينورها بقوة معج لشعر بالامل

دون أن يحلق انقاؤل الاعباطي لطوبوي الساذج، هو ما يجد بعضها

«ذلك نسق» - يزل ينق محصولاً من عهد الامبريالية التقليدية (الكلاسيكية) وانظمتها. ما الذي يدوم؟ ثمة مثل واضح يكشف عنه ايموني فارشتاين ويسميه الحركات المضادة بلصم التي ظهرت كجدي عقابيل الامبريالية التريضة ويوجد في الآونة الأخيرة عدد كاف من هذه الحركات المتأخرة في مجتها مع مودة العزيمة حتى لأشد المتشائمين تصب الحركات الديمقراطية عن صفات فالحو الاشتراكية كله، والانفاضة الفلسطينية وحركات شتى اجتماعية وبيئية وثقافة عبر أمريكا اسمايه والجبوية، والحركة اسمايه ومع ذلك، فمن الصعب على هذه الحركات أن تتولى اجتماعها بعالم قيم وراء حدودها الخاصة، أو أن تمتلك المبرة والحرية لأصدار التقييمات عليه. ماد كذب تنمي إلى حركة معارضة فسيية أو فلسطينية أو إيرانية من عليك أن تتعامل مع انطوائيات الاحطاطية والشمالية (التي تكتك، والسو حستك) لنكاح اليوم. ورغم ذلك نأبى لاعتقد أن جهوداً من هذا النمط تقوم بتطوير استعداد الإنسان لمشاركة، أو لأعبر عن الفكرة بلغة حجابية أرمسة، حريصة لعالم متعصب، إن لم يكن نظرية عامة، وقد يكون بوسعنا أن نبدأ الآن بالحديث عن هذه الحانة المروعة بعض الشيء من المعارضة وعن استحضارها (استراتيجيةها) الأحدث بالبروغ بوجعها (مضاداً عاماً

تخليقاً عن أمة التاريخ الهندي في دراسات منصوية، مثلاً بوجعها «سجدة» مستقر بين طبقات وبين نظمها المعرفية المتدور عليها، والاشجار «مية» في نظر المسهرين في العصر ني جلدات الغلة على حرره ر فليل صلمو، (بعمرو) الوطنية لا تحطي أوسوبة عن التاريخ، إلا بقدر ما تسكر «الحضارة الآثكية (الأنسية)» في (كتاب) برال أشما السوداء بسطة لتعمل كامودج ي- تاريخي لحضارة متفوقة

إن الاكتشافات عبرية بطرون، وانقشاص الوهم والسجلات المائلة في الأعمال المستقرة انني اقتبسها تخص هذه الهويات مركبة الهجينة لجدلية سلبية تقوم بجلها إلى مكونات مشكلة بطرق شتى. فما هو أكثر أهمية بكثير من الهوية المستقرة التي يحافظ على رولها في الانشاء الرسمي هي القوة التساجلية لصريقة تأويلية تتكون مادتها من المسلمات المتعددة، لكن المتواشجة ومتبادلة الاعتماد، وتوق كس شيء، متقاطعة، للتجربة التاريخية

نجد، مثلاً بهذه القوة جريئاً بصورة غائقة في ناويلات بجي به أكبر شاعر عربي معاصر، هو أدونيس، الاسم المستعار لعلي أحمد سعيد، لتراث الأدبي والثقافي العربي منذ صدور كتابه الثابت والمتحور في ثلاثة مجلدات بين عامي ١٩٧٤ و١٩٧٨، ما يزل أدونيس، وحيداً دون عيون نظير، متحدى الاستمرار الملاحح لما يعبره الموروث لتجحر، المفيد بالتفصيل العربي -



الإسلامية لتعني لا في الماضي وحسب بل في إعادته قراءة متصلة صامدة وسلطوية لماضي، يقول أدونيس إن الغرض من إعادته القراءة هذه هو جمع العرب من حوض الحضارة مواجهة حقبة ويربط أدونيس في كتابه عن الشعريات العربية (الشعرية العربية) بين القراءة الحرفية المتصلة لهامدة شعر عربي عظم بالحكماء فيما تجلو القراءة التحليلية أخلاقه أنه في قلب التراث التمدد (الكلاسيكي) - ثمة تيار احتججي وافض تحريبي يجابه السنتية القنصلية التي تعيدها وتتبدلها السلطانات لزمية ويكشف أدونيس كيف أن حكم القديس (الشرعية) في المجتمع العربي يفصل السلطة عن السيف والمقيد عن الانكار - حاصرا لتاريخ ذلك في مرمرة (نظام ترميز) مضيق من السوابق التي تكرر في ما لا نهاية. ويصبح بقصدا لهذا النظام قوى الحديثة التقدم التي تتحلل بالقدرة على الحل والإذابة.

ويمضي سعيد في قصصه، يشير إلى قوى أخرى، وحركات ومبدعين يعينهم في أمكنة متناهية من الملمس تشكل هذا المحور الجديد بفكر شاذال قادر، على الكشف، والصراع والظفر إلى مستنقش أبهى حارج أسر لفصلات الرعدة التي تولدت من الأمبريقية والسفلية والقصص التيها ومن لا ينبغي تهابة الحد.

٢١- ومع الاستنفاد والانهات الفعلية للأنظمة الكبرى والنظريات الكلية (الحرب الباردة، تفاهم بوليتوي وود، الاقتصاد السوفييتي والصيني الجماعي، قومة العالم الثالث المسماة للامبريالية)، تدخل مرحلة جديدة تمتاز باللايقينية الهائلة وتبدل ما مثله بقوة ميخائيل غورباتشوف قبل أن يخافه ذلك الأقل لا يقينية بكثير بوريس يلسين. فقد عبرت امبروسويكا والغلاستوست (إعادة البناء، والافتتاح)، الكلمتان - المفتحتين المرتبطتان بمحاولات غورباتشوف على عدم اسرها عن انصاف وعن في حد أقصى، أمثل مبهمة حور لمستقبل كنهم لم تكون بضرب ولا وري، وكشف أسفاره القلق بالتحريك خريطة جديدة للعالم، ومعصية إلى حد يكاد يكون معيفا، متباحلا عباد لا اعتماد ومعظمه غير مخطط بعد فكريا، وفلسفيا وأعرافيا بل حتى تخيلا. جماهير غفيرة من البشر، أعظم عددا وأمالا من أي وقت مضى، تريد أن تاكل بشك أفضل ويتواثر أكبر وأعداد كبيرة أيضا تريد أن تتحرك، وتحدث وتعني وتلمس. ولئن كفت الأنظمة القديمة عاجزة عن الاستجابة لهذه المطالب، إن الصور العملاقة التي أسرى في تشكيلها الاعلاميات والتي تستقر العنف المدمر والاستجابية المسهورة لن تعدي أيضا، إن من الممكن الاعتماد على فعاليتها بحلها عسرة، غير أنها سرعان ما تفقد قدرتها على الاستنفار والتحريك. ثمة ساقصات كثيرة حد بين الحضارة العقلية والبرع والواقع الجمحة الكاسحة.

إن لتولاريخ والتراثات والجهود القديمة المخترعة من أحسن الحثكم تقسح لحد لأن نظريات أحد وأكثر مرونة واسترخاء

حور ما هو متفاوت وبالح التوتر والحدة في اللحظة معاصرة في العرب، استغللت ما بعد الحداثة ما يتسم به النظام الجديد من اعدام للوزن في سارمسي، واستهلاكية ومعصية، وبرسد معها في ذلك أفكار أخرى مثل ما بعد ماركسية وما بعد البنيوية، وهي مجموعات مما يصفه الفيلسوف الانجليزي جاني فانتمو به الفكر لهزيم، لومن «نهاية الحداثة» ورغم ذلك ففي العالم العربي والإسلامي ما يزل كثير من الفاعلين والفكرين مثل أموييس، وأيس حوري، وكمال أدونيس، ومحمد أركون، وجمال بن شيخ معنيين بالحداثة لها وما يزالون يعيدون عن أن يكونوا مستغنيين أو مهككين وما يزالون (يشكلون) تحديا رئيسيا ياروا في ثقافة يسيطر عليها التراث والسندية وهذه هي لحد أيضا في الكارمسي، وأوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية وأفريقيا، وشبه القارة الهندية. وإن هذه الحركات متفصاع ثقافيا في فضاء عولمي (كونفولوتاني) ساجر يتفحه بالحيلة كتاب ذوو شهرة عالية مثل سلمان رشدي، وكارلو من فيوتنس، وعابريل غارسيا ماركيز، وميلان كونديرا الذين يتنحرون بقوة لا كنواصير فقط بل كمعلقين وكذاب مقالات. ويصمم أي عبقز تهم حور ما هو حديث أو ما بعد حديث السؤال (نقح ملح كيف ينبغي للأن تقوم بالتحديث، في أوضاع الغياب الزلالي الذي يعديه لعالم اليوم وهو يتجه نحو نهاية القرن، أي، كيف لنا أن نحفظ الحياة عينها في حين أن لمطالب اليوميه المختل لمرمن كخصر فهد بليل تهر الحضور الأساسي وتسقيه».

١٦- ولقد اتدثرت الآن القضايا الضدية العريضة على قلوب المشروعين الأمريكالي والقرمي، وبدلا من ذلك فقد أخذنا بحس الآن إلى السلطة القديمة لا يمكن بسطة أن تستقبل بسلطة جديدة، بل إن تحالفات وقوضعات واصطفافات جديدة مصوغة عبر حدود، والامعاد والامم والجواهر أختت تظهر للعيان بسرعة، وأن هذه التعوضعات الجديدة هي الآن ما يستلزم ويتحدى مبدأ الهوية وهو مبدأ منكوني.

١٢- من ما يسحق باملا خاص من ماوين سعيد لاردهار لرواية عربية واردهار الرويه في لعالم المستعمر، تصوره الفضائي الجغرافي. لروية من السرد عامة، من هذا المنصور، حركة في بقضاء تجوز محدود ادبت الثقافية إلى قضية تقع خارجها، وذلك يتم في أوروبا في صيغة الاستعمار والغزو والفتح لعد لم خارجة، ويتم في العالم المستعمر حركة معاكسة يمثلها في نموذج جيد يدرسه سعيد، ما يقوم به الطبيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال» وأحد وجوه امتياز تصور سعيد أنه يسمح بهدرج منظومي إيان واط وباخن في أن واحد ضمته، لكن امتياده للضمي الأكبر هو أنه يسمح بتأمل تاريخ الكتابة السردية من منظور جديد، وتفسير توافر قديمة خارج النزاعات الراهنة نقد نشأ السرد العربي، مثلاً في الفترة الأولى من الاسلام والعصر الأموي على أمدي «فمسعين»، ولقد ارتخط سهم بالصيط



بالمفتوحات وتجاوز فضاء المحلي العربي ولم يكن أدب المغاربي واسعاً، لا تجسيدا واحدا لمشوء في السرد في هذه الأطر، بهذا المعنى يمكن أن نرى أن منظومة سعيد تصديق خارج الإطار التاريخي والجغرافي الذي طورها من أجل دراسته، وهو أوروبا، إلا أن لدى الاستعماري والأمريالي. وقد كان ذلك، على مقربة من إنشاء الحديثة لسرد العربي تصبح باطلة ويبدو الأمر مسررا تاريخيا تنامي فيه في السرد العربي في أطر تاريخية معينة، وتحد أشكال القدرة على تجسيد، ليسى القائمة تاريخيا في السقايق المكاني والزمني المحددين، وجاءت ألف ليلة وسنة دروة من نرى تطوره وتناميه لكن تقلص الفضاء اللامحوق قلص مدى الحاصل السردى كذلك وأعادته إلى شربه مغلفة بهذا المعنى أيضا لا يكون صهر الرواية في أوروبا بشكلها التقليدي، إلا إحدى طغيات تعولات فن السرد أي أنه تحقق لامكانية واحدة بين امكانيات لا حصر بها ومن الناس، والمعارقة الصدية أن الرواية الأوروبية في عصر تسام الفضاء الأمريالي، طورت بنية سردية مغلقة احتلائية صرف متميزة عن الواقع منفصلة عنه، وأن الرواية الحديثة مع تقلص لدى الأمريالي واحتلال الفضاء الخارجي، وضمو دور الطبقيسي (البورجوازية) الأوروبية تحولت إلى اتجاه الأشكال الروائية التي سبقها، وتحلج عنها إلهب لمقومات التي اتخذتها إبان العصر الأمريالي التقليدي، وتقترب من الأشكال السردية التي عرستها الثقافة العربية سابقا والتي يمكن وضعها بأنها بنية سردية مفتوحة ومحتلطة وغير قابلة للتصنيف لا جنسي السهل المؤطر «نفيق»، ومزيجية على مستوى الواقع والخيال، والمفصول والسحري، والشعر والنثر واللغات والأصوات، والامكنة والمواقع والمشهديات، وعلى مستوى العنقات الاجتماعية التي تجسد عواطفها، والتي تتوجه إليها، وحضور الرجل وحضور المرأة في المجتمع، وعلى مستوى تعدد الرواية، والامتداد السردية ولدت أساليب الحكائية. ومن المنظور نفسه يفهم ظهور شكل روائي في العربية مرتبط بقعدة اجتماعية معينة، وتصور معين للفضاء، وببنية سردية محددة، إن نشوء فن المقامة من فن الافتراء، كما وصفه «ديع الزمان الهمداني» الذي قدم أول تحديد أعرفه يقوم على التمييز بين «تاريخي والاعتراضي كقصص لسرد تاريخي وبروز انهج لسرد العجائبي كأشكال تجاور قضائية ينقل من فضاء الدنيا والعالم الحسي المحدود إلى المناور التي اللامنهني غير اعيال، أو الالاموجود غير الحظم، ثم تجديد شكل المقامة، وظهور شكل الرواية المنقطة الافتراضية تماما (الصيغة القرية من الرواية الأوروبية) مرتبطة بالفضاء الأوروبي، والرحيل إليه ثم شكل النص المفتوح واحتلاط العوالم القليلة الآن للمعاينة من منظور جديد في ضوء أطروحات ادوارد سعيد

١٢ - لكتابة ادوارد سعيد سمات أسبوعية وبغوية ينفرد بها مجموعة من كبار كذات النثر الانجليز اليوم، وادا كانت

مقولة «الأسلوب هو الرجل» صحيحة أحيانا - وهي في كثير من الأحيان خاطئة، لأن الأسلوب أيضا قناع الرجل. وحجابيه عن العالم - فهي صحيحة صحة بديدة بالاشارة الى سعيد، من هنا يمكن وصف كتابته بالشفافية، بمعنى أنها تشف عن ذات لا بمعنى الرقة والعدوية واللبونة

أول هذه المؤشرات، جالس في النعه والركب، وحزالة وشدة أسر - بغة نقاد القدماء - ودرجة باهرة من جدية في اللهجة والنسول بدرا ما تشف حملته عن سحرية، أو كلبية، أو استجفاف. وهو حين يكتب منتقدا لأحد بجدية فإنه يصوغ ما هو أصلا بهجة ساحرة بصيغة تخرجه عن السحرية إلى المعارقة اللادعة. كأنه لا يعرف كيف يضحك أو يلهو أو سعد أو يستحق وثاني سماته الق وتوهج وجيشان عاطفي، وشبوب وشوق للحياة والجسد والتنفيد والاقناع، ثم إنه مفتق معان ودلالات لا يضمر، يدير النقطة الواحدة في محاجة في أسرف دورت تكاد تستعد كل ما يمكن أن تسمح به من إمكانيات، وفي أكثر من مرة يستخرج منها يسخر نادر ما كنت الغير لراه بسهولة لولا أن قام هو بكشفه، ويؤدي ذلك إلى طوول في الجملة وإسهاب في النقطة. وتفرع لعبارة إلى عبارات مخسوية وإدراج غير اقواس لبقط حشرية تزيد منظومته اكتمالا، وتقدم عليها الأدلة، يكتب ثم يذهب سيجو وشبك حيوطه، وتفقيد منطوره وبين «شرب كتابته الباهرة، احتشاد بالصيغ الصرفية، التي تشفع وتتوهم تصحيما أو تحسيدا أو تطورا، من عطف ما يعنه المفعول انطلق في العربية وأكثر هذه الصيغ تكرارا وتخللا لكتابته صيغة الصيغة بالانجليزية التي تحدد درجة حدوث أو هيئته أو قدره، كما يمثل في اصنافه اللاحقة "ly" إلى الصفه = beautiful beautifully full = fully، ويندر أن تحو جملة من جمل سعيد الصوبية من هذه الصيغة وهي بجلاء تخرج الجملة الوصفية الحبرية المحبسة إلى جملة موقعية تحدد شعور الباطن لها مما يقوله، ولذلك دلالة عميقة سالفصها بعد قليل واسعة البائلة التي ترفد هذه السمة استخدام الكلمات ذات الحقول الدلالية لهاثة فهي تكثر في كتابته كثرة لا أعرف شيلا به في الانجليزية، ويبدو ما يعاثلها في العربية ينذر أن ترد جملة طريفة نسيبا دون كلمة من هذا المعجم التالي. هائلة، صفعة كبيرة مرفقة، صاعقة، مدوخة، صادمة، كاسحة، مجتاحة، فائقة. حارقة باهرة، لا تحصي، لا تنسى، وكل هذا المعجم تفجر بفعالي، وشبوب، وشبق، وموقف مسارح حاد، عاطفي شخصي، لا حيادي فيه من الأشياء والعالم، وإلى حبيب هذا المعجم هناك نظيره السلبي في دلالاته، فالأشياء عند سعيد في سلبيتها، مروعة قبيحة، نفعه، مبهوة، مفرعة، مصفه، دنيئة، حسيه

أي أننا هنا مع كاتب يتألق موهجا مشعا من داخل ذاته عبر أعصابه كلها. لا حجاب بينه وبين الأشياء، والأمكنة والثقافات



والمفكرين، والعالم بل هو عي احتكاك وتعارك وتلاحم مع كل شيء، وكل ذلك معصم بقوة عن، ومتسوق متدغم يجعل مع، جوهر موقفه، مفكري ومهجه تنقضي وهو استحالة أن يكون الإنسان محايذا متجردا وأن انحراطنا في ديبوبة العالم الذي تعيش فيه معنى وجودنا وهو في هذا الكتاب أكثر من غيره بحس حملة صاعقة باهرة كاسحة (لاستعير مصطلحاته) عن ادعائيات المعرفة الغربية بالموضوعية، ويكرر مع هادون أن الموضوعية للأصلائي هي بائس هذه نكن سعيد حقق من الشهرة والكتابة المروقة جامعيًا وعسبيًا ما يجعل تخليه عن الموضوعية والتجرد مهجًا فكريًا لا نقطة ضعف وكعب أخيل.

نتوحد هذه السمات وتنصهر كلها في نية حملة فريدة بين الكتاب، دالاجنصرية اليوم، هي الحملة التي تنسخ نسخًا ثلاثي غالبًا، ويريد أحيانًا، أم على مستوى الصفات، فهو غالبًا ما يصف شيئًا بثلاث صفات، كأن الأشياء لا يمكن أن تكون بها سمة واحدة، أو يعطف ما يقول ثلاثًا مرات. (مذكروا أي حد ما بأسلوب طه حسين، لكن بروحية مغايرة تولد الحركية من الثبات). والدلالة العميقة لهذه البنية هي التشبؤ العاطفي، والتفريغ، والولوج إلى تكوينات الفكرة، والأشياء والعبي وقوة الحضور وشموخه كان نفسها هائرة تندفع في طريقها بشهوة لامتناهات العدم كله، ووصفه وتحديده، ورسعه بحيث تتمكن ملكًا لا فكاك له منه

وبن ذلك كله فهو إدوارد سعيد، الذي أعرفه، صديقًا حميمًا، وباحثًا شامخًا، ومفكرًا ساميًا، ومشتغلًا في ذلك كله، بشيق وشهوة لا يضاهيان هو هو القوى في صداقاته وعدواته، في أوجعه وامتداده، المتفجر في قطعة موسيقى يعرقها لاصدقاء يتسمررون في دقاء بته، وفي مقالة يكتبها لنيويورك تايمز دفاعًا عن فلسطين، إنه لأكبر من الحياة، هذا الذي تصعب شيئًا فشيئًا في عروق الحياة، وسرطان الدم يمتص سغه، وهو يهز عبر العالم بفكره وحيويته وشيخو به ومعرفته، التي لا تحصى ولا تحصى ولا تضاهي. أقول له أحيانًا، بشفقة أصعب، إدوارد، لماذا لا تهدأ قليلًا، وترتاح قليلًا، وأنت على ما أنت عليه، عتقد عن السفر، وقبول الدعوات، والبنائر في العالم، وما أنت بحاجة إلى شيء من ذلك. فقلت بلغت ما بلغت، عروج في عينه ومضة مترددة قبل أن تأتي الكلمات مريجة من الجرح والعزيمة، وعينا رعدة لا تتلمصها إلا نفس الصديق صدوق. لا أريد أن أهمل، سامضي إلى نهج الشوط، إلى أن أسقط أريد أن أفعل كل ما أريد أن أفعله، أنا هذات، كأنني أعترف للمرض بالقهر وما أنا بقادر على ذلك

ثم إن بين سماته المدهشة بحق ثراء لعته الفاحش، لا أعرف بحقًا في الانجليزية اليوم يتنوع معجمه الشخصي تنوع معجم إدوارد سعيد في كلامه ما لا تجد إلا في بقوميس الكبيرة وفيه ما لا تجد حتى فيها. هذا الثراء اللغوي بس عقده لأجسي باراء

لغة يدلل على اتقانه لها بكونه مكيا أكثر من الملك، كما يمضي لتعير، بل هو جزء من الاسحار باللغة، والافتتان بالكلمات وعن إثراء المفكري، والبهم للعالم، والشيق للأنساع و لرحابه والاحتواء والاحتضان.

وبينها أيضًا تلويداته الاسوسية، وتغييره لصيغ العداوات، باخر الحملة الوحيدة، وتقطيعه لها بالفواصص، والعبارات الاصطلاحية الجاهزة، وخلق التركيب النمطي بها وقلبه وعكسه كاشفاً ذلك عن هذا القلق والاستقرار البند الذي يتمحور ويشطرب في حناياه وفي فكره وفي علاقته، بالعالم وبالتقافة وبالكتابة

إن إدوارد سعيد يكتب، في النهاية، وقد تمثل، ثمرات البحثي حتى الثمالة، من موقع العنان الذي يتجاوز اسحثية وجمعية وهو يفعل ذلك على مستوى اللغة والسروح والموقف، كما يبرز جميلًا ساعرا، حديثه عن الانصافي واستواشج والمفني والرحمن والهجرة واللاقزار، في المقاطع التي يحتتم بها كتابه والتي اقتسمتها أعلاه وفي عدد من المواضيع الأخرى، بين أجعلها بجوؤه إلى حديث عن الروح الشعورية التي تسكن مقبومة سيويرر و جيمس وعلاصها بمقبومة النظم والمدهيات الجامعة والسردية هي ذي بعض كلماته

«هذه اللحظة في كتاب جيمس، وهي ليست نظرية تجريدية معلة مجردة ولا مجموعة تفعل عن اليأس من الحقائق القاسية للسيرة، تهسيد (ولا تمثل أو تنقل فقط) الطاقست الحيوية للتحرير للتأهض للامبريوية وإسني لأشك في أن احدا يستطيع أن يترعرع عنها مناهما قابلا للتكرار أو نظرية قابلة للاستعمال تدنيه، أو قصة لا تنسى دوع عنك مكثبية (بروقراطية) دولة في مستقيس ماء ربما كان بوسع المرء أن يقول إنها تاريخ الامبريالية وسياساتها والعبرية والفتوحات والسيطرة وقد حرره الشعور من أجل رؤيا مؤثرة في إن لم تكن قادرة على انجاز التحرير «بحقيقي» ومقدر ما يمكن تقريبها في بديات أخرى قريبها إس، مثل المعاقبة السود، جزء مما يمكن في لتاريخ البشري أن يهر كنا من تاريخ السعطرة نحو ولقم لتحرير وهذه الحركة تقاوم، اسارب السردية التي تم رسمها والسعطرة عليها من قبل وثائق حول أنظمة استظرية والمذهب والسنتية لكنها، كما يشهد عمل جيمس بأسره، لا تهجر المباديء الاجتماعية لمجتمع، واليقظة النقدية، والتوجه النظري وإن أوروبا والولايات المتحدة امعاصر تن لقي أمن الحاجة إلى مثل هذه الحركة، بجسارتها وأريحية روحها وعن نتقدم إلى القرن الواحد والعشرين»

وبينها اعتباره لمقاومة الجديدة البرعة تلك الطاقة الجسيمة الروح التي هو مولع بكتنائها «فكيف حاولت، مساهمة التحريرية للامبريالية كسر هذه الوحدة المفيدة بالاعلال؟ أولا، بتوجه جديد تكاملي وطبائي في



تدريج مغاير لمجارب الغربنة وغير افرغية بوصفها تنتمي الى بعضها البعض لانها موشووجه بالاصريالية ثابيد، برؤيا تحليلية (خلاقة) بل حتى طرونية. تعد تصور النظرية والاباء المحررين (نقيضا للمحاصرين المقيدين) ثالثا، بالاستثمار لا في سلطات ومذاهب وسننات مقدسة، جديدة ولا في مؤسسات واقتصاديات الراسخة بل في نمط خاص من الطاقة الحيوية الرجل المهاجرة والمصادرة للسردية.

هنا تتوهج روح الفلاس المدعج المتحفز للمغامر، روح انطلق والته والرجيل ورمص الوصول، روح نفعه بل تترافص، على حافة العالم، بين الكائن والسلاكاش، المعروف والمجهول الجلي وحضي وهي قلن في ذاك وثلاث واحد متردد في هذا، متشوفة مستقبلا لن يجي.

١٤ - نشر في عمل انوار سعيد المدهش، حسابات مثلاسا ضد، ندوة الاعجاب بانبعيته والانتشاء برأيه تحليلية ووهج فكره والاحساس المزهق بأساس شفاف يقبض من شعور غوري بل وراء تجره وعضيه الجامع فناء انساني يقعم النفس بالعبط والشجي، ذلك ان المذهب يتقمص جوهريا حسابات بديعته، بالخبية والفتوح الروم، بأمل انهار، وبصورة تكشف ذات، هي على غير ما كان لمره يعقدما والغصم، جوهريا يتقمص براءة من يستكر ان تكون الاشياء على ما هي عنه، ويسبغهم ان يكون السرد، الى حشيه والاستعداد حقائق في عالم كان يظنه نقيض منها، كليل هو ان يسعد في عصيه لتفجور بفرص قنن ان العرب والامريالية والكتاب الكلب الدين متجور ابداعاتها لحفيمه كان لا بد ان تكون نقية انسانيه بغير غنة في حيلاتها للامس، مبالغة من اجل القيم، والحرية والعدالة فيصعقه بفتح انها لم تكن كذلك، وليست كذلك الآن، والحقيقة البسيطة هي ان التاريخ الانساني كله لم يكن كذلك، وان لقوة المدهش التي يمدج السيطرة والهيمنة لا تبص بها من ان تؤمس بتفوقها، ربانها بت رسالة إلهية، أو تحضيرية أو هادية علوية من مبط أو آخر. القوي اسير ليس من طبيعته، أو طبيعة الاشياء ان يعتبر الضعيف ندا له، أو ان يعامله بإجلال، أو يؤمن بأنه ينتمي الى الحيز ذاته من الوجود و الانسانية وبوعدة و لاحقية الذي ينتمي هو إليه و يوق سعيد مبرح الى تكوين عالم نقي من مريضات القوة وثبوتياتها توق الى نموذج لا إمكانية لتحقيقه. قد يكون ممكنا ان سمح به بدعوة احلام، اما ان يبنى أنظمة فكرية، وبراهج اهداف على فكرة إمكانية تحقيقه، ومع لا ينتمي الى ديوية العالم التي يؤمن بها سعيد نفسه إمكانيا يكبد يكون ديبيا، بل ينتمي الى مستويات لا ديوية، أقرب الى حتم حذر عن الحصان اني يعرف أنه لا نهر فيها، ولم نر تحفها لها ولا شيء آخر ولا عراة أن ينتهي سعيد في حاشية كتابه المدهش هذا الى الحديث بلغة اللذان المدع عن الروح الروح، الهائلة التي لا تقطن مكانا ثابتا، نظر في هجرة أسدية ذلك ان ما يتبطن مساهم كله مدعج تكشف الروح بالتظام انه غير قابل بتحقيق، لكنها لا تكشف ذلك لا تنكسر وتنكفي بل تلج حالة قلب المناجج الحلاق، فتعصف بها رياح الاقلاق حتى

وهي تقتشفت بأرض الصلاة على مستوى بحبي، وتحبب معص طافت التعبير، وتقرأ في ثابا الوجود المكفهر ومضات من قوى الخلق الفائرة على مجابهة قننة العالم ورجشية لقرة والسيطرة، والاصوليات والنسب والنفصالية التي تولدها الهيمنة بنفصا لها ومبونا لعدوانيتها الشرسة.

في العمق من بحث سعيد اللاتب شعور مصمر في جلالة بان الغرب تصونج عظيم بحق وثقافة متعوقة. ولذلك تنهر المبالغة حين تنكشف للعين الجواب الارغابيه «بنيحة فيه. وقد سجل هذا الشعور في اشكال متعددة في هذا الكتاب تقصص عن بعض اسرار الروح القلقة الهائمة التي يسم بها، معهد تأكيد سعيد الذي يكشف عن مقبرة يحسد عليها للاعجاب بالعمق الفني من حيث هو عمل فني رغم رقيب لعالم وثقافة ووجهات النظر العقائدية التي يحصها والتي يمعنها سعيد اشدها احقت - ان - المرء بدراسيته خصوصا النفاذية التي تعيدشيت بهناء مع التشريع الكونية للامبراطورية الأوروبية والأمريكية، أو قدمت الدعم لها، لا يعم هذه الخصوص بالحمة أو يقترح أنها أقل إشفاقه من حيث هي أعمال قيمة بحسب كونها بطرق معقدة جزءا من مشروع الامبريالي، وأن بشافه حارسه بحدك، مسحب كل ما فيها من مثالب، أو عظمه أو

كل ما في هذا الكتاب يشف عن كل هذه الأمور فكيف امرجه، واكتفي فيها أعض يفض معاني وأفكار مأسطحه بغايي المفردات، ومنطق الالفاظ وما يوقف التراجيكي والفلسفي للذموقع من الأساليب؟

ليس هذا أصغر شيء في تعريب هذا الكتاب هو تعريب ابو رد سعيد أيضا، ومن أجل ذلك ألتحق كلمات، وأبحث عن صيغ، وأولد مفردات، وسجوا على حدود اللغة ومقيداتها، ومن غير ذلك كنت سأمسحه وأسطحه، والغني تنوع مغربته وأساليجه وأحمد وهج ررحه. وكان ذلك كله سيكون فقرا لسعيد وحسارة فرصة للحرية لتفتح من منابع معرفية جديدة ونثري رتقدهي بالقول يأتيها من ابن نكتله.

فإن كنت قد نجحت في صنع طيف صورة لادوار سعيد ضافة الى ما يقوله هذا الكتاب عن مستوى المصامين الفكرية العزلاء صلية غبطة ستعمرني، وأن لم أكن فعا ذلك مع ينج في المحاللات س أنه لأشد الأمور طبيعة، فال نقص على روح كهذه الروح الروح، وتصوغها في صيغة محددة مقدسة هو لا تدبه حتى فرقة المقدسات ثم إنه الحق، الحق مما لا ينبغي أن نسمي الى باستغراق في التعريرة، أصلا ذلك ان نجاح مثل هذا المعنى سيكون ضيافة تلك الروح واعتقالا لجرحها ايوية بحرية لا حدود بها، وبتهيام وترحال لا توظفهما للوظرات، ولا تكبح جموحها الكاحاب

واللهم لقد حاولت وسعيف، وعرف لي وثكنت لمسعاي النجح،

١٦ - في حروفه الكثيرة تشوش على أن ورقة خلاف موشحبه المودة ييمي وبي انوار الصديق، وأفكر الأعلي، المناضل العربي الفلسطيني، والباحث الانساني الكبير، في محاصرات الغيتها وشرمني بأن فمعتي فيها، وفي احاديث سنية، وفي مصمم وسهرات، حدث أن اتحدنا موقعين مختلفين من قضيا



معني كليبنا بعمق، من هذه القضايا إشكالية يهودية فيما يرداد  
 مير ادوارد عام بعد عام أي تقلص أهمية اليهودية كعامل فعال  
 إيجابيا في بناء الثقافة وبراءه، في جل تحليلها، ثما قوميا أو عثويا  
 أض عاجرا، عن سبب نفسي عن اوشائج التي ترتبط بمفهوم  
 مترسح ليهوية في عدم متأجج نصر ع ليهويت في إحدى تلك  
 مسهبقت قلت به " دوارب ان رؤيتك لجملة معوية ، ورائعة في  
 إنسانيتها لكن في عالم تهديتي فيه اسرائيل والغرب يوميا في  
 مصري ، واجتثاث هويتي ، ويوصل لأقوياء في باكند هوياتهم  
 استميرة المعرفه لا استطيع أن ألقى هويتي وأحارب باسم هوية  
 هجينة تسعى إلى أكثر إنسانية لأن كل الثقافات هجينة ، إن احلم  
 شيء والعلم شيء ، وأرى فكر سعيد هنا في دمة تقوض بعض  
 متركزته (باندلول بدرناني لتقويض) فهو هو المستطبي  
 اعربي ، الذي لا أعرف ، لكن ليس ممن حاربوا دفاعا عن اليهودية  
 انقلسمسة أكثر منه (لكن دور أن يحولها أبدا إلى هوية  
 انفصالية، عربوية عذبة من كعيط الذي مهاجمه) ، لكنه، عن  
 مستوى آخر تبني رفض اليهوديات، وما ظله سيحل هذا انتعاض  
 في فكره ودمته، ولا أريد أن يفعل ، فهو أحد أسرار الجوع والقلق  
 الانساني الذين يشعان من كتاباته ويعطيناه حيويته،  
 ويميزانها عن غيرها من كتابات نظرية حول خطر اليهوديت ،  
 بالصبط لأنه منجس في هويته بنصوصه ضد يهودا بصفه  
 رسايب موجعا حرا، حقيقيا ومناهيا ، لكنه حين يكون

وثرسب بدهه المسألة مسألة الهجنة ، ثقافات في حار سعيد  
 كنه هجينة ، ومقدار فحشتها يكون ثرائف فوض، لكنايكما  
 تجر حتى الآن ،حرب على مفاهيم الصفاء والثقافة واليهودية ، ومع  
 إنني شخصا شغفت مثل هذه الحرب ، فبنسي لأرفع بقضية  
 لهجنة إلى موقع المصدرة من تصور الثقافات وحيويتها ولا أتنسئ  
 لهجنة في تجانها القصوى ، فللهجنة حدود نفس بدها ، إلى  
 ر بدقة وسف ، وليس من المصدرة أن العربية في الجوهري ترى  
 لهجين دروة اليافص الصافي والمحتلط مستهجن في أن واحد  
 فالعربية من حيث هي لغة وبنية معرفية جسدت فهم عميها  
 للهجنة ، وبين أن من تعدد ثقافيا مع هذا مفهوم المجتمع اعربي  
 العباسي الذي ابتكر مفهوم المولد، وهو في لغة سعيد ومريديه  
 الهجين تمام. واقدر أظري العرب اموسيين، لكنهم أيضا أدركوا أن  
 الاندفاع في التوليد إلى مرحلة تصوى يصعب للوهج الحقيقي في  
 لتقافات ويمسح شخصيتها أي هويتها وأنا أقرب إلى هذا  
 انقهوم سني إلى تقديس الهجنة التي يدافع عنها اليوم في العالم  
 دأوسون غير ،دأورد سعيد ينتمي أكثر منهم إلى أقلية (هيدية  
 وأفريقية عالما) ويعيشون في حضم مجتمعات عربية تؤمن بعض  
 قصاعانها بالنقاء الناري وترى الغرب دحيلا يبعي بثره، وتلوثا  
 للتي يبعي غسله والاعتساف منه، ومن الطبيعي أن يندفع هؤلاء  
 عن الهجنة لأنهم بذلك يحشون عن مشروعية تهميهم، وعن إطار  
 فكري ملائم لوجودهم، وعن فلسفة تحو العالم الذي يتعرضون  
 فيه للخطر إلى عالم يأمنون عن أنفسهم منه وبمصطلحات سعيد  
 فبن موقهم الفكري ، وانتاجهم الثقافي ، دنديان أيضا، ومتعاقبن  
 بحق بالسباق ،الامريالي الغربي الذي يعيش فيه، وليس قضية

تصورية معرولة خالصة ومطورة لمحص المتعة التاملية  
 و لصفاء الجمالاتي

وأنا لا اشعر بعقل هذه الحقبة ولا ناقة لي فيها ولا صاروخ  
 إن إنساني لا يحدد بوجودي في المجتمع العربي، فأنا لا أسعى  
 إلى الاندماج فيه، ولا أبحث عن مسوع بوجودي في داخله وهو  
 بالنسبة لي منفي آخر، يحتل مرتبة تالية في لنفي للنفي الأول  
 الذي هو الوطن وفي الجوهر ، أو من بحرية الانسان في العلم،  
 وبأنه يظل منفيا، وأن أنذر نفسي هو تندر إبداعه ووهج فكره،  
 وليس ثمة ما هو أخطر على الفكر من الانتداء بحميم والنوبان  
 في ثقافة وانتو شج ،الامتيز مع الكتلة أي كانت الكتلة عاظة أو  
 بلدا، أو وطنا، أو منفي إلى إبداع الفنان كاسمن ومشروط في  
 بقصامه، لا في دويانه، وقد يكون صحيحا أنه بقدر ما يكون  
 بقصامه انقصام المنتمي ، مع ذلك، بقدر ما يكون وهجه عضيما  
 والقة مضيفا، غير أنه في هذه الحالة ، يظل أقل بكثير من ذلك  
 الكامل الذي أشار إليه هوغو أوف سان فكتور

في ،الباب من كتاب ادوارد سعيد هذه الإشكاليات الفكرية،  
 اسروحية الفردية والثقافية التي تتعلق بعلاقات الثقافات  
 وانتوا ريخ والمجتمعات. وفيه أيضا قراءة فذة للمقاومة التي  
 تقجرت في معالم امصطيد مستعمر لا أعرف لها مثيلا في الكتابة  
 غربية كانت أو شرقية وفي الفصل الذي يكتبه عن قانون خاصة  
 ألق فكري يندر أن تجد له مضارعا ، وذلك بعض من تسريع ما  
 يجعله في تقديريه جديرا بأن يوسم بأنه كتاب عظيم فيها هو  
 ذا، لقاريه لم يكتب به، لكنه كتب من أجسه وأجن نظرائه من  
 ابديين تعرضوا لشجع ولتحير والاستعداد ونوع الانسانية التي  
 مارسته بكل ألوانها لامريالية والمركزية الأوروبية سابقا  
 والأوروبية الامريكية الآن، ومن الذين قاوموا هذا كله وسعوا  
 وما يزالون يدفعون ثمن بقومهم يراوح بين القتل وسلب الدم  
 والسجن والمذلة ولتعذيب والقو والشوق والتبريح ، وتلون  
 بالوان كثيرة سواها

## الهو امش

١ - يهو ي أن حلا حدث في النص هنا، يتمثل في استخدام اسم  
 الإشارة هذه بصيغة الجمع "these" دون يكون هناك مشر إليه  
 سوى والنس

٢ - استخدم المصطلح العربي الأصين الذي وجته حديثا لدى دنيح للربان  
 الهيداسي وهو «انفترسات» بدلالة عل مضموى ،مصطلح لأوروبي  
 "Fiction" وأضيف إليه أحيانا لمزيد من التوضيح للمصطلح ،دي كتب قد  
 ابتكرته قبل ذلك بسنوات ، في ترجمتي بالاستشراف، وهو «مختلف»،  
 ومن الدال أن مصطلحي ومصطلح الهيداسي متقاربان جدا وهما  
 يحتلفان جوهريا عن الترجمات العربية الرائجة مثل «الرواية» أو «النس  
 الروائي» وهي في تقديري غير صالحة ،لا في سياقات محدودة

٣ - في محاولة لتدقيق بين ترجمات مسجدة في بلدان عربية مختلفة،  
 استخدمت هنا «معاملات مقنس "Coefficients" تعني مع اللورد  
 معاملات القيمة مقاب "Parametres" التي يستعمل علماء سوريون  
 ترجمة بها «معاملات»، وقد أضدت القيمة «للتقريب بين المصطلحات»

\*\*\*



# دراسة

## استراتيجية التناص

### والمنهج البديل لتحليل الخطاب الشعري

محمد الهاشمي بلوزة

**إذا** كانت مهمة النقد في الماضي تتركز في الوساطة بين النص والقارئ من أجل قارئ مستقبل من خلال وظائف الانتقاء والحكم والشرح، فإن هذا الموقع أقلت اليوم حسب ميشيل فوكو من محور الكتابة الاستهلاك «وأصبح يمثل علاقة ليس بين الكتابة والقراءة، بل بين الكتابة والكتابة، أي أن التحليل الأدبي هو جوهريا إمكانية تكوين لغة جديدة انطلاقا من لغة معطاة»<sup>(1)</sup>.

هذا التحديد يدخل بالنقد مباشرة إلى حيّز الإبداع، لكنه إبداع من نوع خاص لا يتأسس إلا على إبداع سابق. ولعل ذلك ما يثير عددا من التهميزات حول تصنيفه بين الأجناس الإبداعية. ومهما يكن من أمر فإن بحث علاقة النقد بالاحساس الأدبية يتعدى في اعتقادنا مجرد البحث عن - في مجرد العلاقة الوظيفية التي تجعل من الأول جنسا يحلل أو يفسر أو يصف الثاني إلى علاقة تأسيسية - استكمالية تقوم على أن الأول (النقد) هو في حقيقته وجه ثاني أو ثالث أو رابع للنص الإبداعي الأصلي وهو وجه بقدر ما يحمل من ملامح النص الأول يختلف عنه بسماته الخاصة التي تضاف إليه

من هنا يمكن التأكيد أن النص الإبداعي، شعرا كان أو رواية يبقى مشروعا غير كامل الانجاز حتى يأتي النص النقدي القادر على اكماله وكم من مبدع ظل إبداعه سنوات طوال ينتظر النص النقدي الذي يكمله ويخرجه في الصورة التي تنير ظلاله الخفية.

وقد اخترنا في مقاربتنا هذه أن نبحث عن علاقة النقد بالشعر تحديدا لما تتيحه النصوص الشعرية من إمكانيات العمل النقدي ولكون الحديث منها خاصة فضاءات كثيرة الظلال تلمح ولا تصرّح وتوصى ولا تقول.

وأمام المحاولات العديدة التي قام بها كثير من النقاد العرب بحثا عن السبيل الأفضل لفتح مفاصل القصيدة العربية الحديثة، ولأننا لم نعثر في قراءتنا على منهج محدد جاهز قادر لوحده على الاحاطة بالخطاب الشعري العربي وانما وجدنا أعمالا جادة تتراكم، بعضها يميل الى استقرار التراث والحفر فيه لاستخراج الثوابت التي اكتشفها عدد من النقاد العرب ومكنتهم من النفاذ إلى أهم العلاقات في بيئة الخطاب الشعري ومن ثم وضع عدد من القوانين النقدية، ونقصد أعمال الجرجاني وحازم القرطاجني وابن جني



مثلا، وبعضها الآخر يعرض عن كل ذلك ليلتفت إلى وجهة المذاهج الحديثة التي ابتدعتها الغرب في محاولة تطبيق على النصوص العربية، قلنا إننا أمام كل هذه الأعمال اخترنا التوقف عند كتابات الناقد المغربي محمد مفتاح اعتقادا منا أنها تتوفر على الكثير من العناصر التي تعكس جهدا لا لبس فيه توزع بين قراءة التراث والتفتح على آخر منجزات علوم اللسان والأسلوب. كما أنها تطرح نفسها كمنهج متكامل لتحليل الخطاب الشعري أسماء صاحبه «استراتيجية التناص».

وقد ارتأينا أن نتحدث أولا ولو بشكل سريع عن محاولات التأسيس في النقد العربي الحديث لنعرض فيما بعد أهم ملامح المنهج المقترح ثم نناقشه فيما يلي معتمدين ما قرأنا حوله أو ما عن لنا من ملاحظات أثارت إعجابنا أو تحققتنا.

#### مدخل :

تميز الخطاب العربي في النصف الثاني للقرن الحالي، سواء كان سياسيا أو دينيا أو علميا أو أدبيا بازدواجية عكست إلى حد ما وفي جانبها الأول عبقما واضحا بسبب الارتباط بالأنماط الفكرية السائدة وبالأليات التي تعتمد القياس والمناظرة بدل التقويض والتأسيس وفي جانبها الثاني تبعية مطلقة للقوة الغربية المهيمنة.

هذه الازدواجية جعلت المراجع النظرية تتعدد إلى حد التناقض بل أن هذه أصبحت قيدا على أي محاولة للاختراق.

وقد تميزت المحاولات الكثيرة التي وجدت بالتشجيع في بداياتها ثم برزت أطروحات تتعلق ببناء مشروع نقد مجري مستقل نسيبا عن التيارات النقدية العربية، ومتواشج مع التراث النقدي العربي القنهم» (2).

والمسألة في نظرنا تتجاوز كيفية التعامل مع التراث أو التفاعل مع الواقع إلى ضرورة وجود النص الإبداعي القادر على أن يتحول إلى بؤرة ارتكاز تتحور حولها الأعمال النقدية، فتنأسس حوله عن طريق التحرر من الإيهام أولا ثم باكتشاف خصوصيته ثانيا ومن ثم استخلاص القوانين الجديدة التي قد تستلهم التراث العربي بقدر ما تحاور التراث النقدي العالمي (كإعبارة الياس خوري، فالنقد بوصفه لغة ثانية، كتابة على الكتابة ولغة على اللغة لا يستطيع أن ينطلق إلا من اشكالية اللغة الأولى، أي من النص نفسه) (3) لاحتلنا أن بعض النقاد الباحثين أولوا أهمية قصوى للنص الإبداعي الأول وأوغلوا في محاصرة ما أسماه «لحظة المكاشفة الشعرية التي غالباً ما تكون واحدة بالنسبة لمجمل انتاج المبدع»، وقد كان دأبهم للوصول إلى تلك اللحظة اكتساب الآليات التي تمكنهم من تفكيك بنية الخطاب الشعري وإرجاعه إلى مناسه الأولى (5).

وقبل الإيغال في تفصيل هذه الآراء التي سنستعين ببعضها في مناقشة أطروحات الدكتور محمد مفتاح نرى لزاما علينا استعراض جوانب مما وصله النقد العربي المعاصر في هذا الصدد.

#### 1 - محاولات التأسيس في النقد العربي :

ما زال عدد النقاد العرب الذين يبحثون بشكل جدي عن ملامح خاصة لنقد عربي قادر على اكتشاف خصوصية الخطاب الإبداعي العربي يتكاثر وما زالت حاجتنا إلى هذا الخطاب النقدي الجديد تتأكد. وقد اختلفت المذاهج وتعددت المشارب بين منبهر بالمناهج



والعلوم الوافدة يصير على تطبيقها على إبداعاتنا وبين متخوف متحصن خلف الموروث يهاب عليه الرياح الخارجية. وبين هذا وذاك كتب عدد من الباحثين أعمالاً توفيقية تستند إلى التراث النقدي العربي وتأخذ في حذر من منجزات علوم اللسان.

وحسبنا في هذا الصدد أن نذكر بدراسات الناقد العربي كمال أبو ديب الذي اتخذ من تحليل بنية القصيدة منهجاً يراه ثورياً ومؤسساً وفي الآن نفسه رفضياً ونقضياً وهو يرى لذلك أن «بنية القصيدة... لا تختلف جوهرياً عن بنية مشروع اقتصادي ينبغي تنفيذه أن مشروع وحدة سياسية بين قطرين عربيين و«اعتداده على تحليل البنية» تابع من اعتقاده أن النقد العربي القديم وخاصة كتابات الحرجاني استطاعت أن تضع ملامح آليات التحليل هذه.

وبدون الخوض في ما جاء به كمال أبو ديب لأنه معروف لكل دارس للنقد نقول فقط إن الأسلوب الاستعلاسي الذي تعامل به، الناقد مع القارئ العربي واعتقاده الخاطيء بأن تعقيدات الأبحاث النيبوية (وهي معقدة فعلاً) تعفيه من البحث الطرقي، أوقعاء في مطب الاسقاط الآلي والتطبيق الذي لا إبداع فيه ولا «ثورية» (6) لأن ثورية أي منهج في اعتقادنا لا تتأسس فقط من خلال رفض السائد والانهار بالآخر وإنما أيضاً في هضم الخطاب العربي المنقود من ناحية واكتشاف الخصائص المشتركة التي يتضمنها والتي تشكل إشارات يفهمها المتلقي كما أنه في اعتقادنا لا يكفي أن يدعي أن الحرجاني سبق علماء اللسان الغربيين ومقدمهم ثم ستهي إلى سبني ما وصله هؤلاء على أنه تابع من تراثنا وإنما التأسيس يعني في فهمنا وضع آليات جديدة تابعة من خصوصية نصوصنا الإبداعية قد فُتُرك فيها مع الإبداعات الأخرى وقد نختلف.

هذا المنهج في الاجتهاد الذي له دور شك فصل نقل الإجازات القرية سلكه الناقد الجرائري الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه «بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصائد أشجان يمنية» عندما «رغم بأن نظرية الشعر لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون إلى عصرها الحاضر منها إلى عصرها القابر، وأن نظريته إليها نظرة لسانوية قبل أن تكون أي شيء آخر» (7).

ورغم اعتداده الكلي على الأثر الأدبي (قصيدة أشجان يمنية لعبد العزيز المقالح) فإنه عمد في مقدمته إلى الحديث عن نظرية الجاحظ في الشعر ومقارنته مع ما توصل إليه تعريف جان كوهين.

ولعل إضافة الدكتور مرتاض في هذا العمل تتأكد خصوصاً في ترويض المصطلح من ناحية وفي محاولة الجمع بين النيبوي والدلالي لتكتمل الإحاطة بالخطاب المنقود أما الأستاذ حمادي صمود الذي تعددت أبحاثه في هذا الصدد ومع اقتراب ما يطرحه في قراءته لقصيدة الأشواق القاتلة «الشابي من مفهوم «النواة المعنوية» كما جاء عند ريفتار Riffaterre فهو يؤكد «أن هذه القصيدة تقوم من بقية الديوان مقام النواة المولدة والرحم المحتض» (8) فإن طرحه لمفهوم «المعيشة والمعايشة» كطريق لاكتناه الخطاب الشعري ومن ثم البحث عن البنية انكسائية والتي ترتد إليها الأجزاء ينتقل بفكرة النواة المعنوية من مستوى القصيدة إلى محرم الأعمال ويعطي الخطاب النقدي فضاء أرحب للتحرك كما أن هذا الأسلوب يحرر الناقد من السلطة الفجة أحياناً للأدوات النقدية وتدعوه أكثر إلى ملاحقة الإبداع ومحاذاته ثم إلى إعادة إنتاج «الحظة المكاشفة» كما يعرفها الأستاذ محمد لطفي اليوسفي، مكاشفة الشاعر لذات الشعر ومثول الشعر



في حضرة الشاعر واستقراء داخل تلك اللحظة المتسرلة بالغموض» (9). ولعل لحظة المكاشفة الشعرية تلك تلتقي بالنتيجة عند اكتمالها بما سماه صمود بالرحم المحتضن أو هي على الأقل توصل إليه وهو ما أكدّه اليوسفي في بحثه لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي، عندما تحدث عن لحظة الانسراب التي تأتي كصدى مباشر لوحدة الرؤيا «مما يعني أن مجمل نصوص الشابي نابعة من نفس التجربة راجعة إلى نفس اللحظة الخالقة وبالتالي فإن لحظة المكاشفة فيها واحدة أو تكاد تكون واحدة» (10).

إن ما أقدم عليه الأساتذة حمادي صمود ومحمد لطفي اليوسفي وبقية زملائهم في كتاب «دراسات في الشعرية الشابي نموذجاً» يعدّ في رأينا فتحاً في مجال النقد العربي وهو عمل مؤسس فعلاً لأنه انطلق من النص الإمداعي ليعيد انتاج لحظة الإبداع، وهي مقامرة بمقدار ما تحمل من مصاعب ومعاناة فإنها تجعل الناقد يقف على مشارف، بل في قمة الخلق على قدم المساواة مع المبدع، وكما يتضح فإن هذا العمل يقترب بنا إلى ما يطرحه الدكتور محمد مفتاح.

على العموم، وكيفما جاءت الإجتهدات فإن النقاد العرب أو أغلبهم على الأقل أدركوا أهمية السؤال ووضعوا الأصبع على الموضوع الأساس ويعني به كما جاء على لسان صلاح فضل «أن المطلق العلمي الصحيح لتخليق المذهب النقدي القادر على استيعاب الشعر الحديث واستشراف آفاقه ينبغي أن يقوم في منطقة التماس الساخن بين النص الشعري والتجريب النقدي في حركة جدلية خصبة» (11).

## 2 - استراتيجيات التناص :

إن استعراضاً لمفهوم «استراتيجية التناص» كما جاء به الدكتور محمد مفتاح لن يقتصر على تلخيص كتابه «تحليل الخطاب الشعري» الذي ألف خصيصاً لهذا الغرض وإنما يستفيد من بقية كتبه وأبحاثه والحوارات التي أجريت معه وخاصة كتابه «دينامية النص» ومقالاته «النقد بين المثالية والدينامية» و«المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية». وقد أحسنا بضرورة اعتماد هذه النصوص لتتبع مراحل ولادة الفكر ونموها عند الكاتب ثم كيفية الاستفادة منها وبالتالي مناقشتها.

أسس الدكتور مفتاح طريقة استنباطه للمنهج المذكور على ثلاثة أركان هي :

1 - استعراض المناهج الغربية والعربية ونقدها.

2 - التركيب ويعني به تركيب العناصر المختلفة التي وقع تبنيها في شكل نظري متماسك.

3 - تطبيق ما توصل إليه على قصيدة ابن عبدون «الدهر الغرار».

وبحسب ما ناقش في سحننا هذا الركن الأول والثالث لأن الأول يقتصر على الاستعراض والاختيار ويتمتع فيه الباحث بحرية مطلقة في رفض أو قبول أي من الأسس التي تطرحها النظريات المعروضة والمنقودة، ولأن الركن الثالث أي التطبيق يندرج في إطار محاولة تطبيق نظرية ما زالت قيد الدرس، بل لعلها ما زالت في حيز ضيق لا يجعلها تتجاوز إطار المشروع هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد تعرض هذا التطبيق للمناقشة والنقد من قبل الناقد الدكتور سامي سويدان (12) وقد نستعين بملاحظات حول المنهج ذاته.



هذا فيما يتعلق بالاركان التي تأسس عليها المنهج. أما المنهج نفسه فيمكن تلخيص أبرز ملامحه فيما يلي :

إنطلق الدكتور محمد مفتاح من سؤال مركزي مؤداه «كيف نستطيع أن نبني منهجية ملائمة شاملة وفروضا تاويلية وجبهة تحرك بعض مسلماتها ومفاهيمها بحسب كيفية النص الذي يواجهنا ونوعية تعظيراته؟» (13).

هذا السؤال المركزي يعكس كما يتضح الإنشغال الذي يسيطر على اهتمام الباحث وهو انشغال يحد مبرره كما ذكرنا سلفا في خصوصية النصوص العربية من ناحية وفي افتقار الإنتاج النقدي العربي إلى نظرية قادرة على استيعاب تلك الخصوصية من الناحية الأخرى.

وبقدر وضوح السؤال كان الجواب بئنا. لا بد أولا من «غربة للمنجزات الأجنبية ولخلفات التراث العربي : ثم «تبني منهجية جدلية تؤلف بين الذات المكونة من آليات بشرية مشتركة وبين خصوصية المجتمعات والثقافات» (14).

هذه العملية أوصلت الباحث إلى «استخلاص مبادئ كلية ومتعالية وهي، المقصدية والتفاعل والفضاء والزمان» (15) وقد ورد تفصيل ذلك في القسم الأول من كتابه «تحليل الخطاب الشعري في ثمانية فصول نوجز محتواها كما يلي

#### الفصل الأول : التشاكل والتباين :

اهتم الباحث في هذا الفصل خاصة بتحديد مفهوم «التشاكل» وقد بدأ وفق منهجيته المذكورة بعرض التعريفات السابقة للمفهوم ومناقشتها منتهيا إلى أن ما سبق لا ينطبق إلا على الخطاب العلمي أو ماشاكله ليخصر أخيرا إلى التعريف الجديد المقترح والذي يعتبر «أن التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبية أو إيجابية باركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة» (16).

هذا التعريف المقترح يضيف حسب صاحبه عنة عناصر «التداول» (علاقة المتكلم باستعماله اللغة وعلاقته بالمخاطب والسياق، وعنصر القفاص (أي نص مهما كان ليس إلا أركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل) (17).

والتشاكل عند الدكتور مفتاح تشاكل في التعبير وتشاكل في المعنى وهو في رأيه من أكثر الأدوات فعالية في تحليل الخطاب.

#### الفصل الثاني : يتناول الصوت والمعنى ودلالة الأول على الثاني وقسمه الباحث إلى

##### 1 - معطيات لغوية وتضم :

رمزية تشاكل الصوت وبصدها يقع التأكيد على «أن للأصوات قيمة تعبيرية أحيانا تاتيها من خصائصها الفيزيائية والاكوستيكية ومن التداعيات بالمشابهة» (18).

ورمزية تشاكل الكلمة وتعني ما يعنيه ريفنار Riffaterre (بقوله «أن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات ومؤدى هذا اللعب أن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور مختلفة حسب مقاصد الشاعر».



## 2 - معطيات موازية للغة :

ويقصد بها خاصة القافية والوزن والنبر.

**الفصل الثالث :** يعرض فيه الباحث إلى المعجم وبصورة أدق إلى التشاكل والتباين على مستوى المعجم من خلال المعجم والتركيب واليات التوليف والمعجم بين الإعتباطية والمقصدية

**أما الفصل الرابع :** فاختص بالتشاكل والتباين على مستوى التركيب واقترح فيه الباحث توسيع صيغة التشاكل لتشمل متشاكلات أخرى كالزمن والنفي والمكان والضمائر.

هذا وقد وقع تخصيص الفصل الخامس للتركيب البلاغي واهتم خاصة بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل وخلص الباحث في نهايته إلى «أن الخطاب اللغوي يبني من مادة الألفاظ التي تؤلف بينها آليات التركيب بتنوعيه، ولكن هناك وسيلة أساسية تستوعب هذه الآليات جميعها وتمططها وهي التناص» (20).

لذلك وقع أفراد الفصل السادس لموضوعه التناص وبعد تحديد مفهوم النص ضبط الدكتور محمد مفتاح مقومات التناص وعرف هذا الأخير بكونه «تعلق (يدخل في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» (21).

ومصد حديثه عن التناص والمقصدية بين الباحث المؤشرات التي تساعد على كشف التناص ومنها :

- التلاعب بأصوات الكلمة

- التصريح بالمعارضة.

- استعمال لغة وسط معين.

- الاحالة على جنس خطابي.

أما وظائفه فهي في نظر الباحث كالآتي :

- استخلاص العبرة.

- تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة.

- موقف من التقاليد السائدة أو التوفيق بينها.

من كل ما تقدم يستنتج أن «التناص» إذن، هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونها (22) وهذه نتيجة هامة تجعل من التناص إحدى ركيزتين تقوم عليها كل الآثار الوسيطة كما يؤكد د. محمد مفتاح وترجم بالتواتر وإعادة نماذج معينة بينما الأولى (الدعامة) تتجسد في التوالد والتناسل وتقليب النواة المعنوية الواحدة. وكما ينضج فإن كلا الدعامتين يمكن اختزالهما في مفهوم التناص كما وقع طرحه.

يخصص مفتاح لمشكلة «التفاعل» الفصل السابع من الكتاب فيعرض مختلف المدارس بين القول الموضوعي والقول الذاتي ليخلص إلى أن «الغياب في الخطاب الشعري ليس إلا تصنعاً إذ جوهره الذاتية مهما كان نوعه» (23) لأن هنالك عدد من المؤشرات على هذه الذاتية ومنها ما أسماه بالمعينات (ما يحيل على هيئة المقال وما يتصل به من زمان ومكان) و«الموجهات» (منطق الجهات، الضرورة/والامكان، المعرفة، الفعل، الكينونة/الظهور) و«التناثبات» (التقابلات المختلفة).



وينتهي الباحث قوله بفصل ثامن يبحث في المقصدية وقد اعتبر أن كل العناصر السابقة من أصوات ومعجم وتركيب ووظائف لغوية تشكل محورا أفقيا في حين تشكل المقصدية الاجتماعية المحور العمودي للنموذج المقدم.

والجدير بالملاحظة أن مجمل الأفكار المشار إليها آنفا إنما تجد بذورها في أعمال الدكتور مفتاح المبكرة وتعني بحثه الجامعي حول سيمياء الشعر القديم الذي وردت فيه إشارات عديدة لبعض المفاهيم التي تبلورت في المنهج الذي يطرحه اليوم ففكرة المقصدية مثلا اعتبرت منذ تلك الفترة «الموجه» لبقية عناصر ما أسماه «بالسيمولوجيا اللغوية» وهي علم الأصوات وعلم التركيب والصرف والدلالة والتداول. وقد وقع توضيح هذا المفهوم بقوله «وتعني بهذا المصطلح أن الغاية المتوخاة التي يتجه نحوها المرسل تجعله يختار أصواتا معينة ليؤدي بها دلالة معينة وليحدث رد فعل معين» (24).

وفي بحثه الموسوم «دينامية النص» تنظير وإنجاز يعود الكاتب إلى عدد من المفاهيم المذكورة، إذ اعتبر أن «المقصدية» أحد الموجهات الأساسية للبرهنة على دينامية النص كما أنه جعلها مبدأ من المبادئ الكلية (الأكثر تجريدا) لمقاربة الخطاب الشعري مع مبادئ أخرى منها «التفاعل» و«التملك» و«التوليد»/«التحويل»/«الزمان»/«الفضاء» والانسجام وهي مبادئ تحكم أي نص مهما كان نوعه على أنه أصاب إليها مفاهيم نوعية خاصة بالخطاب الشعري وأهمها

- أيقونية الصوت

- قصدية الكلمة.

- وأيقون وحدة العالم

ومجمل القول أن استراتيجيته الخاصة كما يقترحها الدكتور محمد مفتاح تقوم على ثلاث ركائز هي :

1 - دراسة سيميولوجيا اللغة داخل النص الشعري أي بحث الأصوات والتراكيب ودلالاتها.

2 - دراسة النصوص الأخرى المتعلقة مع النص الأصلي.

3 - بحث القصد من تلك الاستعمالات المذكورة.

والآن وبعد هذا العرض، هل وفق الباحث في تصوره لهذا المنهج وهل نجح في تطبيقه ثم ما هي حدود استراتيجية التناص وماذا أضافت للواقع النقدي العربي؟ كل هذه الأسئلة ستكون موضوع الباب الأخير من عملنا هذا. وتعمل عنوان «مناقشة واقتراحات».

### 3 - مناقشة واقتراحات :

يقول الدكتور محمد مفتاح بصدد حديثه عن «قضايا المنهج» أننا نتوجه صوب اللسانيات وما تفرع عنها من دراسات لنجد ضالتنا المشوذة ونحو «السيميوطيقيات» للترود بتنادها منتقن في كلتا الحالتين الثوابت ومستغنين عن الأعراض» (25) ولعل أول ما يلاحظ في كتابه «استراتيجية» التناص هو هذا الالتصاق الشديد بمفاهيم البحث السيميائي أو السيميولوجي وقد وجدنا آراء بيرس Peirce والمتعلقة بالأيقون والرمز جليلة فيما قدم. وليس الاهتمام بمفهوم التناص في رأينا الا مظهرا من مظاهر ذلك الارتباط خاصة وأن الدراسات السيميولوجية الحديثة أصبحت توجه اهتمامها إلى



علاقات الترميز Rapport de symbolisation بطريقة موجهة تمكن من إظهار الآليات العاملة مما يجعل من الرمزي مجالاً للسيمولوجيا وموضوعاً لها. ورغم أن الباحث أكد أنه لم يأخذ من العلوم المختلفة إلا ما رآه مناسباً لتحليل الخطاب الشعري العربي فإننا نعتقد أن ذلك لم يمنعه من الوقوع في دائرة المآخذ التي تؤخذ بها السيمولوجيا باعتبارها إحدى مصادره، فالمعروف اليوم أن هذه الأخيرة ما زالت في طور التأسيس وهي في الوقت الراهن مجموعة من المقترحات وليست علماً مكتملاً (26).

في مقابل الصرامة المتأتمية من الانتكاه على بعض مفاهيم السيمولوجيا عمد الباحث إلى التأويل أو التحليل مستخدماً أدوات تمكنه من الوصول إلى ما أعتقد أنه «معنى النص» لكن هل وفق في ذلك ؟

إن الوقوف عند النتائج التي توصل إليها الباحث من خلال تحليله للمعجم والأصوات وعلاقة هذه بالمعنى يتيح لنا التأكيد أن هذه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتجاوز إطار القراءة التي تقضي إلى «معنى» خاضع لعدد من التحديدات النفسية والتاريخية وليس إلى «المعنى».

هذه المزاوجة بين معطيات العلم ومتطلبات التأويل جعلت الباحث يحقق الدراسة في عدد من العناصر اللغوية بشكل مفرد أي مجتزئ، عن الخطاب ككل ليقدم عدداً من الخصائص التي تحكم تلك الوحدات دون الوصول إلى النظام العام الذي يحرك الخطاب ويتحكم فيه ونقص هذا أنه وقع **اغفال ما يعرف** عبد النقاد بشعرية الأثر التي تقطع ذلك التناظر بين التأويل والعلم على حد قول «نودوروف» والتي لا تبحث في تسمية المعنى وإنما ترمي إلى معرفة العواين العامة التي تتحكم في ولادة الأثر داخل الأثر نفسه.

إن ذلك التفكير الذي قد يفضي إلى الدلالات الحفية لعدد من الرموز المستعملة يبقى محدود الجدوى إذا لم يبتعد عن واقع النص المنجز في محاولة لإعادة صياغة الحدث الشعري وبحثاً عن الفعل الممكن الذي يمنح للحدث الأدبي خصوصيته أي أدبيته (27). وعلى أن موضوع الشعرية مثل موضوع اللسانيات يخرطان في إطار البحث السيمولوجي، فإن اقتضار الباحث على استخدام أدوات الوصف التي أنشأتها الشعرية لتمييز مستويات المعنى وتحديد الوحدات المكونة له ووصف العلاقات التي تشترك فيها هذه الوحدات ابتعد به عن جوهر الخطاب باعتباره المجال الحيوي للشعرية ليبقى في إطار اللغة في أغلب معالجاته. مما حوّل المنهج المقترح إلى مجرد أدوات لمقاربة مظاهر النص الشعري، لا تمكن ضرورة من الإحاطة بالأثر كوحدة متكاملة من ناحية وكخطاب شمولي من ناحية ثانية.

المأخذ الثالث الذي يمكن أن يؤاخذ به الباحث هو انحرافه في التركيز على مسألة «المقصدية» التي جعلها العمود الفقري الذي لا يستقيم التحليل بدونه. والمعروف أن هذا المفهوم شغل في وقت ما عدداً من الباحثين والنقاد فقد شرحه هنر غاردنر في كتابه «مهمة النقد» (1990) كما أن ميخائيل ريفتار توقف عنده في تعريفه للأسلوب «بأنه كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية».

إن هذا التركيز على المقصدية قد يجد مبرره في تحليل النصوص غير الشعرية لكننا نعتقد أن التسربات اللاواعية في الشعر لها أهمية خاصة للوصول إلى مقاصد الشاعر،



والإقتصار على «البحث عن العناصر اللغوية الحاملة لمقاصد الكاتب الواعية قد يؤدي  
مالباحث إلى الدوران حول نقطة واحدة ذلك أن تلك المقاصد لا يمكن الوقوف عليها إلا  
بتحليل الخطاب ذاته» (28).

لقد همش الإهتمام المبالغ فيه بقضية المقصدية موضوع التناسل الذي لم يعد قاعدة  
الاستراتيجية المذكورة بقدر ما تحول إلى مدخل من المداخل التي تمكن من مقارنة جانب  
من الجوانب، الغاية منه الوصول إلى دلالة النص الشعري وإلى مقاصد الشاعر.

لم أشأ التعمق في هذه الملاحظات العامة لأنه وقع التعرض لها في مجملها في عدد من  
الدراسات التي تصدت للبحث المذكور كما أنني لم أعرض للجوانب التطبيقية التي  
تنعكس فيها بدون شك الاختلالات المذكورة. وقد فضلنا المرور مباشرة إلى المقترحات  
التي نعتقد أنها تعزز الآراء الواردة في مقترح الدكتور مفتاح.

1 - أن المقاربة التناسلية لا تكفي بذاتها لذلك نرى أن الباحث أصاب في ربطها  
بالدراسة اللغوية التي تشكل المدخل الضروري للوصول إلى النصوص الغائبة.

2 - أن الطرح المنهجي لمفهوم التناسل كمدخل لتحليل الشعر يتطلب مثلاً يؤكد بشير  
القمري «تقريب الشقة بينه وبين شروط الوصف والقراءة والتفسير في إطار نظرية عامة  
ترتبط بالشعرية بشكل خاص».

3 - أن المفاهيم التي بلورها كل من الأساتذة حمادي صمود ولطفي اليوسفي  
والمعلقة بمفهوم القراءة العاشقة التي تتيح للنقاد الطول في زمن الإبداع وإدراك  
«لحظة المكاشفة الشعرية»، التي تترك بالمعاناة لا بالمقال (29) أن هذه المفاهيم وحدها  
هي التي تعطي للباحث الإجابة عن أهم الأسئلة التي يطرحها الإبداع الشعري وهي : ما  
الذي يحدث لحظة الكتابة وكيف وأين تولد الرعدة، في الكتابة وما هي المناطق التي  
يرتادها الشاعر المبدع في لحظة الإبداع» (30).

وهذه المفاهيم تلتقي مع ما يطرحه الباحث م مفتاح عند نحدثه عن النواة المعنوية  
التي ترتد إليها القصيدة.

يبقى أن نضيف في النهاية أن محمل الملاحظات لا تنقص من قيمة عمل الدكتور  
محمد مفتاح الذي يشكل خطوة هامة نحو إيجاد السيل الأفضل لمقاربة الشعر العربي،  
وقد كفانا هذا العمل مؤونة العودة إلى التحليلات النظرية ومناقشتها

● محمد الهاشمي بلوزة

## هوامش :

- (1) فوكو، م النوية والتحليل الالهي، ت محمد القماني، في العرب والفكر العالمي، عدد أول، شتاء 88.
- (2) البايوري، أحمد : أرقام، الحدود وحدودها الأوهام، في مجلة الوحدة، عدد 49، أكتوبر 1988.
- (3) البايوري، أحمد نفس المصدر.
- (4) خوري، الياس : الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت 82 و 11.
- (5) صمود، حمادي (وآخرون) دراسات في الشعرية الشابي نموذجاً لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي : محمد لطيف اليوسفي، ص 60.



- (6) أبو ديب، كمال - جدلية الحفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط 3، 1984، ص 8 - 11.
- (7) مرتاض، عبد الملك - بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت 1986، ص 16.
- (8) سمود، حمادي وآخرون - دراسات في الشعرية، الشابي مموجا، بيت الحكمة، تونس 88، ص 12.
- (9) سمود، وآخرون : نفس المصدر، ص 60.
- (10) نفس المصدر، ص 63.
- (11) فضل، صلاح وآخرون، تأملات حول اشكالية المنهج (في الشعر ومتغيرات المرحلة، ص 104، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988.
- (12) سويدان، سامي - حوار منهجي في النص والتناص - في الفكر العربي المعاصر، عدد 60 - 61، جافني، مركز الإنماء القومي، بيروت.
- (13) مفتاح، محمد وآخرون - قضايا المنهج في اللغة والدب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 87، ص 5.
- (14) مفتاح، محمد - النقد بين المثالية والدينامية، في الفكر العربي المعاصر، عدد 60 - 61.
- (15) مفتاح، محمد وآخرون - قضايا المنهج، مصدر سابق، ص 15.
- (16) مفتاح، محمد - تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 86، ص 25.
- (17) مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري، ص 25.
- (18) مفتاح، محمد : نفس المصدر، ص 35.
- (19) نفس المصدر، ص 40.
- (20) مفتاح، محمد - مصدر سابق، ص 117.
- (21) مفتاح، محمد : مصدر سابق، ص 121.
- (22) مفتاح، محمد : مصدر سابق، ص 134.
- (23) مفتاح، محمد : مصدر سابق، ص 155.
- (24) م. مفتاح : الفاء أجرت منه، مجلة الطليعة الأدبية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، العدد 4، ص 10، نيسان 1984.
- (25) قضايا المنهج في اللغة والأدب : م. مفتاح وآخرون، مصدر سابق، ص 6.
- (26) Ducrot Todown : Dictionnaire encycipediaue des sciences du langage, Seuil, Paris 72, P. 122.
- (27) T, Todown Poetique : Seuil, Paris, P. 20
- (28) حمادي سمود - الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة - الدار التونسية للنشر، تونس 88، ص 15.
- (29) دراسات في الشعرية : حمادي سمود وآخرون، ص 60 مصدر سابق.
- (30) دراسات في الشعرية : حمادي سمود وآخرون، ص 60 مصدر سابق.



# استنطاق الربيع ومخاطبة الطفل في الشعر الجاهلي والإرهاصات الحنينية الأولى للمحاورة الشعرية المسرحية بين الإنسان والأشياء ، في الثقافة العربية تأملات وخواطر

بقلم : محمود البشير

المدينة وهي النهر ، هي إذن كل متكامل يحوي العناصر بأجمعها ويمتازها من عمران وحراب وسؤالها الأرض يبدو للوهة الأولى عربيا كما يبدو استنطاق ربيع ومخاطبة الطفل من لدن الشاعر الجاهلي عربيا عجيبا والناظر الى هذه المعاني يدرك بسهولة العلاقة بين سؤال الشاعر والسؤال الذي يمكن أو يجب ان نتوجه به نحن الى لأرض .

والاختلاف بين لا محالة . ففي الأول ، يقف الشاعر عن فضاء واسع فارغ يصف بمايا الأشياء ومايا الأثر ويقدي الصور :

« لجسولة أطلال يسرقه نهمي

تلوح كبقايا الوشم في ظاهر اليد »<sup>(1)</sup>

ولسنا نريد في هذه الخواطر لسريعة أن نحوص في مسأله ووجهه إن كانت حقيقة أم محض خيال ، فذلك يتطلب دراسة متأنية متعمقة للمعلقة الوحيدة أو بكل المعلقات . ولكن ما يهمنا هنا هو أن نقتطف بيتا من هنا وبيتا من هناك ضمن حرمة الأبيات الافتتاحية لبعض المعلقات ، فتمكن بذلك من خلق مشاهد لمخاطبة

أقول أولا إن استنطاق الربيع هو في منظور الشعر الجاهلي توجه بالخطاب وبالسؤال الى فضاء رحب لا أفق له . نعم السؤال ولم الالحاح على الجواب ؟ وأي جواب يتنظر السائل من الربيع ومن الطفل ؟ وكيف يتولد الحوار الشعري والمسرحي بين الشاعر لمحدث داخل المعلقة وبين الصحراء والأطلال ؟

وبين ذلك أن بعض شيوخنا من العرب ذكروا لنا أحاديث وصموا فيها بين الأشياء بدواتها ، وإن هي بدت لنا أجساما عربا صامتة . فهذا أبو عثمان الجاحظ وذاك أبو الحسن الكاتب يذكرن لنا مثلا قول بعضهم في إحدى قصصه . تقول الرواية : « سل الأرض ، فقل : من شق أنهارك وغرس أشجارك ، وجى ثمارك ؟ فإن لم تجيب حوارا ، أجاتك اعتبارا »<sup>(2)</sup>.

إن كنا نستحسن هذا الكلام ونستعيد ألفاظه فلا بد أن يكون لذلك « جهة معلومة وعلّة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل وعلى صحته ما ادعيته من ذلك دليل »<sup>(3)</sup> . وإذا كان هذا هكذا ، علمت أن الفصل بين عيسى بن أبان ، الذي هو صاحب هذه القصة ، يطلب اليها أن تسأل الأرض التي هي الربيع وهي الطفل وهي



تجاورية بين الانسان والأشياء . ونستشرف بذلك إلى مذ  
الحسور والعلاقات الشعرية - المسرحية بين الحزومات  
الاستهلاكية لهذه المعنقات<sup>(١)</sup>

ونحن نرى هنا أن الشاعر يصف الديار الدارسة كقاي  
الوشم . إذ هت حيث خولة أياما وشهور ثم هجرت مع  
الأهل بحثا عن لاء وعن المراعي . وهناك أقامت عبلة  
فلم تترك بعد رحيلها شيئا عدا بقاء رماد لخطب المحترق  
وخطوط البيت وحفر الأوتاد . وهناك هناك حلت نوار  
بني ثم صرت خيامها ولم تترك سوى ديار دارسة منقرة  
تماما كالوشم في فدهر اليد يبدو واصحا يانعا في أوله ، أو  
كالحناء عندما توضع على يد العروس ، أو كالخمر الأسود  
عندما يرتسم في بداياته على اسورق الأبيض . أو  
كالساعيد لأولى لتي يحفرها الرمن عل صفحة الوجه  
لمكتنزة . ثم شيد شيئا تعصف عليها جميعا رياح الزمن  
وتقلبات الليل وانهد فتتطفئ شعلة الخمر ، تتج  
لوشم ، تذوب نصاعة الخمر وصفوه الخورق دهره ،  
وتكتب الأيام آخر مذكراتها وأسرارها تودعها بين طيات  
الوجه المخطوط المحروق . وتندثر آثار خولة وعبة ومن  
لعت لفهما ، وتلفظ الحبة آخر أنفاسها اعلنا لساعة الموت  
والعناء هذه وتندث في طريقهما إلى الاندثار والانعفاء :

« عَفَبَ الدِّيارُ مَحَلَّها قَمَقَمَها

بمَحْ تَأَبَّدَ فَوَها قَرَجائُها »<sup>(٢)</sup>

لذلك يفرغ لشعره ويلج في السؤال :

« يا دارَ عِبلةَ بالجِواءِ تَكَلِّمي

وعِبي صَباحًا دارَ عِبلةَ وسَلِّمي »<sup>(٣)</sup>

وجملة ما أردت أن أبيته لك أن مخاطبة الأطلال  
واستنطاق الريع هما ليسا بالأمر الهين كما كنا نتصوره  
ونحن على مقاعد الدراسة الثانوية . فسؤال الشاعر  
ووقوفه على لفظها المندثرة - إن حقيقة أو حلالا - سفي  
معالجتهما بكامل الجدوية والحزم ، إذ أنه يقف وجهها لوجه

امام الموت ، بل أزعج أنه يقف أمام المرأة التي هي  
الأطلال ليرى نفسه فيها شاحبا كفسراخ ، نتال كآخر  
أبين . يقف أو يزعم أنه يقف فيبحث عن سند حتى لا  
يسقط في ضبابية الفرع والموت

« قَفَا نَبَكِ مِنْ دَكْري حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

بِيسْفَطِ اللَّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلِ »<sup>(٤)</sup>

وأما ما ذكرته لك في خصوص رواية ابن أبان فذلك  
ظنا مني أن أربط عملية التحوار بين العاقل المتلفط  
للسؤال ، والعاقل المتفيل له . وفي كل هذه الحالات  
سرى أن عممية طرح اسؤال أو النداء والمخاطبة تتم  
جميعها في محاء واحد ، إذ هي يراد بها الاستحبار ودفع  
التحوار والحديث بين الإنسان ولأرض وكل ما يوجد  
هو لأرض

ألا ترى أنه إذا ظلم منا أن نسأل لأرض فلانتهاء إلى  
صمتها الصخب ؟ ألا ترى كذلك أن الشاعر الجاهلي  
عندما يقف على اطلال محبته فينظر إليها طويلا ويسرح  
نظره في أطراف الربع الذي عبرته هذه الحبيبة ، ألا ترى  
أنه يسأل اندار والمرل يستخبرهما يطلب إليهما أن يحدثاه  
ان نقولا له كيف كانت خولة أو كيف كانت علة تعيش  
هنا . ثم ما هي قد رحلت مع عشيرتها رحلة ربي تطول  
وتعطون فتكون رحلة الوداع لأخيره . لذلك يلج في  
النداء يلج في السؤال عسى الديار تحببه تحدثه تؤنسه تفتح  
له خبايا لذاكرة تحدثه عن ماض كان هنا منذ زمن قصير  
أو بعيد ، شيئا بالأخبار والأحداث

وإذا أنت تأملت هذا القول فهمت أن الأرض وما  
عليها وما فيها من الأشياء « تبين للناتر المتوسم ،  
والعاقل المتبين ، بذواتها ( ) فهي وإن كانت صاعته  
في أنفسها ، فهي ناصقة بطاهر أحوالها »<sup>(٥)</sup> ، لذلك  
توجب علينا أن نسأل لأرض والسماء وكل الأشياء  
الموجودة بيننا ومعنا ولتحتنا وفوقنا ، نندعها إلى التحوار



حاله المخبّر عن تناغمه المعبر عن بياض كينونته وحلودها ،  
إذ هو يهب الماء والمرعى والقوت .

أو ليس استهلالا لمعلقة الجاهلية بمحاسبة الطلّول  
واستطاق الرّبع هو تصوير للحظة انفعالية متوترة تصور  
موت الأشياء وصمتها الدائم . ولكن استمرار المعلقة  
وامتدادها وانتقال أبياتها إلى وصف المطر والرعود فالنّاقة  
فالحيوان الوحشي فالعرس فانضية . . . أليس هو بمثابة  
تجسيد جلي لاستمرارية الحياة وديمومتها وحتى دورانها  
الطبيعي في أنفاس لقصيد وبسته .

فالشاعر في حديثه مع الطلّول يحاول أن يتحدث إليها  
فيسأها ويناديا ويصعها ويحثها على مشاركته أطراف  
الحوار :

« يا دارميّة بالعنّياء فسألستد  
أقوتّ وصال عليها سألقت الأبد  
وقفت لها أصيلاً نحي أسألتها  
عيتّ خوّاً وما بالرّبع من أحد »<sup>(١٠)</sup>

يُريدُ بذلك أن يستحضر صور الماضي فلا يجد في  
ذلك سبيلا غير حديثه مع العراخ والخواء ولكنه خواء  
مشخّن بالحراح ، فائض بدموع العين . إنه خواء متجدد  
خالد حدود القصيدة الجاهلية بجماليتها ورموزها .

والتحاسب معنا واستنطاقها واستخبارها لـ « معرفة ما  
استخزن من البرهان ، وحشي من الدلالة » وأودع من  
عجيب الحكمة<sup>(١١)</sup> ، لأنها رعم خرسها وصمتها الطاهر  
فهي « ناطقة من جهة الدلالة »<sup>(١٢)</sup> . فإذا حصل هذا  
الكلام لشعري - المسرحي بين الاسد وأشياء العالم ،  
صار الإنسان « عالما بمخاتي الأشياء »<sup>(١٣)</sup> معتقد في بيانها  
وحطابها فسيكتسب بذلك معرفة ويعيش لحظات متعة  
ومؤانسة ويستفيد من هذه الحكمة القديمة قدم العلم  
نفسه . أتدّ ينجح الأشياء حياة والأطلال خصبا :

« رُفُتْ مرايخ التّحوم وضائبها  
وَفُتْقُ الرّواعِدِ حَوْدَها فَرَمَها »<sup>(١٤)</sup>

هكذا يبعث الشاعر الحياة والرّزق داخل فضاء وجب  
مبتور ومعني دافعا المطر إلى عملية الإخصاب ، التي هي  
في منظور ، عملية تواصل وتخطيب بين الله البارئ من  
لساء حاملا معه الحياة ، والأطلال التي صارت إلى  
الموت أقرب . فهذا المشهد الشعري - المسرحي تعلنه  
فق الرواعد كما تعلن دقات الطبل رفع لستار أو قراءة  
صحيفة الخليفة عند أحد أبواب المدينة العريية  
وساحاتها ، أو نقرات الراوي على طبله افتتح  
واستهلالا لسمرليلي طويل مطرز بحكايا ألف ليلة ، أو  
زفاف ابن البلد بمحبوته .

هذا الحوار لشفي الطبيعي ، إن صحّ  
التعبير . . . ؟ . . . الولادة قرية وأن الديار تستعمر من  
جديد بانظباء ولنعام وأن المراعي ستخصب وأن عشيرة  
ما ستأتي إلى هذا الفضاء لتجدّد لحى الناطق عن حُسن



## ● المراجع

- 1) انظر : الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج ١ ، ص 33 ، وأبو الحسن ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، ص 60-61
- 2) انظر : عبد القاهر الجرجاني ، كتاب دلائل الإعجاز ، ص 41
- 3) انظر قصيدة طرفة بن العبد
- 4) يجب التذكير هنا بأن هذه المجموعات الاستهلالية لا نعي أحد بأنها متشابهة ، بل هي متنوعة ومختلفة
- 5) انظر قصيدة نبيد بن ربيعة ،
- 6) انظر قصيدة عنترة بن شداد
- 7) انظر قصيدة امرئ القيس ،
- 8) انظر : ابن وهب الكاتب ، المصدر المذكور
- 9) انظر : الجاحظ ، المصدر المذكور
- 10) انظر : الجاحظ ، المصدر المذكور
- 11) انظر : ابن وهب الكاتب ، المصدر السابق

12) انظر قصيدة نبيد بن ربيعة

13) انظر قصيدة النخعة للبياني

## المصادر والمراجع

- 1) شرح القصائد العشر ، صيغة الخطيب التبريزي (ت 503 هـ) ، تحقيق د. فخر الدين قيسارة ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1400 هـ / 1980 م ، الطبعة الرابعة
- 2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ) ، الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، ج 1 ، ط 2 ، القاهرة ، 1965
- 3) أبو الحسن إسحاق بن وهب الكاتب (ت 335 هـ) ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطبوب وخليج الحديثي ، بغداد ، 1967
- 4) عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي (ت 471 هـ) ، كتاب دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، المؤسسة السعودية للنشر ، 1984







## إشارات أولية

## في القصة العراقية المعاصرة

عبد الستار ناعمر



عبد الستار ناعمر



عبد الستار ناعمر



عبد الستار ناعمر

مع سبب لا أحد من ملمح يصعب عند محرم الخانات الانطباع في  
انظره الى الاندع لفصفي، كما لا يفتقر الى حياسية المذبح  
مرفق ليدى يستمرى، مفردات بحرية لفصصة ولعمها عند  
لاحترين، وان هي يفصر عن سبب بعد ذلك عن خلفيات  
سارحة ولاحتاجة او اسانكولوجية، وهذا ما يجعل من اشارته  
«مفاتيح» تمكن اساق من الكبار رومة انطرة المبهجة لبي معتمداها  
في الدراسة التحليلية للقصة والاقلام وهي بشر هذه الاشارات  
مطلع الى فتح حور خلاف بين المذبح والناقد

لاعلام

أحد من سبب لا أحد من ملمح يصعب عند محرم الخانات الانطباع في  
انظره الى الاندع لفصفي، كما لا يفتقر الى حياسية المذبح  
مرفق ليدى يستمرى، مفردات بحرية لفصصة ولعمها عند  
لاحترين، وان هي يفصر عن سبب بعد ذلك عن خلفيات  
سارحة ولاحتاجة او اسانكولوجية، وهذا ما يجعل من اشارته  
«مفاتيح» تمكن اساق من الكبار رومة انطرة المبهجة لبي معتمداها  
في الدراسة التحليلية للقصة والاقلام وهي بشر هذه الاشارات  
مطلع الى فتح حور خلاف بين المذبح والناقد

أحد من سبب لا أحد من ملمح يصعب عند محرم الخانات الانطباع في  
انظره الى الاندع لفصفي، كما لا يفتقر الى حياسية المذبح  
مرفق ليدى يستمرى، مفردات بحرية لفصصة ولعمها عند  
لاحترين، وان هي يفصر عن سبب بعد ذلك عن خلفيات  
سارحة ولاحتاجة او اسانكولوجية، وهذا ما يجعل من اشارته  
«مفاتيح» تمكن اساق من الكبار رومة انطرة المبهجة لبي معتمداها  
في الدراسة التحليلية للقصة والاقلام وهي بشر هذه الاشارات  
مطلع الى فتح حور خلاف بين المذبح والناقد



التي علقت بها إنشاء عملية النقل من جغرافية الحياة إلى جغرافية الفن

أقول هذا وأب اقرأ قصص (غاري العبادي) التي صدرت قبل فترة قصيرة تحت عنوان (المطاف) ولني احتوت على ٢١ قصة قصيرة كل واحدة من قصص المطاف تحكي عن مزاج وطباع وصفات (السيد) في ٢١ حالة تقريباً، يوازي حالات السيد، ولم يكن ثمة دور للقاص في حيوات السيد والعبد إلا تصويرهم معاً وتحميض الصورة، ومن ثم سببهم للقراء دون حذف أو توسل أو مكياج. وإذا كانت بعض لصور التي وصلتني - نحن لقراء - غير جيدة ويعصبها لأحر رائحة ومثير فإن القاص غاري العبادي يكون قد حقق لعمه مبادرة جديدة مع (الابداع) القصصي غير ما يعرف من ربيع قرون، هو الرسم الذي كتب فيه العبادي وأعطى

ورغم أن حساب الابداع مازال أصعب أنواع الحسابات، لكن هذا القاص كان واحداً من كتاب لفظة اللين يناعون لمسألة الإنسانية ويرصدون حركة الناس البسطاء هذوء ودكاء... وقد كتب عن قصصه أكثر من مرة كنت رافق ما يكتب وأترك بعض لمواش هنا وهناك، حتى جاءت (مطاف) لتكون سباً في الكتلة مره أخرى عن غاري العبادي

إذن، أكرر لعون أن هذه القصص القصيرة تحكي عن (السيد والعبد) أو القوي والضعيف، وأحياناً عن المأساة والسيوك، فهي تحتل الطرح وتنوع الكتابة، وكيف جاءت لصورة، فهي قصة (إحباط) مثلاً، هناك السيدة الاحبية وعندها الذي يلعب بسارة (وهمة) داخل سيارته انعاده، وهناك في المحرور الذي نشر في مه بعض حاجياتها ثمة صبي مسكين يهر إلى الطفل الذي يرحح داخل السيارة يعيون مملوءة بالحر والحباجة دارت النسي، سحب نفسه، وقف على الرصيف راح يظفر إلى سيارة، التي تحركت وانتعدت عنه، مد صبي المحرور فضته إلى أمام وأمسك بعقود سيارة متحيلة، وأطلق صوتاً يباث صوت محرك السيارة فأذاً أن ن ندفع إلى داخل المحرور من ٩

أن هذا الصبي (الضعيف) و (المقير) يريد أن يحقق بعض ما يريد، بعض ما تملكه العوائل الغنية، حتى وإن كان مجرد حركة صائفة في فراغ لا قيمة لها وأيضاً هناك قصة (المطاف) حيث تصعد صبية رقيقة الملامح عقلت شعرها إلى الوراء كدليل الحصان، إلى ما من المصحة تحشرون عدد من العبال، مبنوي الثياب بالخص و لسمت و لعرق، فتشعر بالضيق من عيوبهم وهمساتهم تلجأ إلى (سيد) أبق مهذب يفسح لها مكاناً إلى بجانبه، ثم تنتهي القصة بأن تصرح هذه الصبية وهي ترى السيد (حاميها) قد تسلل بأصابعه

بعت ثيابها، يسأ أنقدها لعبال وهم بطرون أني السيد المهذب الأنيق مروق تنض بالعصب!

ها يسرع لقاص غاري العبادي وبملاسه بعيدة اندى ليلتقط واحدة من الصور الجميلة عن السيد المريف بحيث تجد نفسك على الصفحة (٧) تصبحت هذوء وتقلب الصفحت نشاهد الصور التالية

في قصة (حب) تعثر على روح (السيد) عندما تجد الرجل الماشق وهو يهاجاً بـ (روح) المرأة التي أحبها، والذي تطلع سأل إلى عيبتها العستين ونض وعادر العرفه معتدراً متعراً لا يعرف من أين الساب، وبعد وحيله اختلط في العرفة الصحت بالأسى، ثم ساد وحوم، على الصفحة ١٢.

المرأة في هذه القصة ودون أن تدري كانت (الش) الذي يتسم بحلاوة، يسأ الضعيف العاشق كان (الحين) الساج، المحط استي عادر الحب وعادوه دون أن يعرف من أين الباب!

أما في قصة (زملاء) وهي واحدة من القصص الطريفة فقد كان كل واحد من أبطال الثلاثة هو (العبد) لعمه (سيد) عليها، هم زملاء في عرفة واحدة في دولة حكومية، يتطرقون إلى الحديث عن (أسعار) بدحوم وأرمة المواصلات والسكن وقانون خدمة موظفي الدولة الحديث، صفحة ١٣ إضافة إلى متاع بروج والأطفال والعميل بالسحر، حتى انتهى بمرور الأيام أي جدمه بسحق حديث عليه، فقوم رميل مهم بعملية عتبات عليه صريحة لكن وأحد من رجليه، ورغم عنصر المفاجأة التي أدهش الجميع، إلا أنهم بهخرون بضحكته واحدة ليتحرر نحو سهم من حديد. ثم يتحرروا بالتالي من عبودية الصمت ويرويه أيام الوظيفة

من المهم أن نقرأ قصص (خيول ممتة) و (بب للجميع) و (حلم محصور) ففي هذه الساج نقف على بطل غاري العبادي فقصص دائماً من مجموعته القصصية (رحلة السدياد الثامنة)

هكذا نجد قصص غاري العبادي تحكي بوصوح ودقه قصة (السيد) و (التابع) وهو مزاج في تصويره النوع من المصائب، وإذا كان ثمة سؤال عن موهبه لعبادي فقد نقف قليلاً عند (لشكن) الذي طال النقاش فيه وامتد لاستعبار والتجديد، ولاريد هذه المرة لدحول في دراسته هذه الناحية لدى العبادي لكنني أقول - باختصار - إنك تشعر بعد كل قصة تقرأها برغبة صادقة في حذف بعض المفردات، ورغبه ثانية أقوى في كتابة القصة من جديد

قد لا تكون على حق في مثل هذه (الزعات) وقد تكون لعمه عبد غاري العبادي (باجعة) لهذا السب أي بسبب أن لم تكتب وفق الزعات من يلزي؟

\*\*\*



أن تكون (كاتباً قصصياً) معروفاً هذا يعني حتماً أن يكون عندك ما تقول وأن تعرف الوسيلة التي بها تقول، ثم أن تتنازع عن سواك بطريقة التي تختارها لتقول .

والقاص (موسى كريدي) بعد أن صدرت مجموعته الثالثة (غرف نصف مصامة) أكد بثقة أنه يستحق أن يكون معروفاً بين صفوف كتاب القصة الذين يزدادون سنة بعد سنة، ويشطب على أسماء العديد منهم سنة بعد سنة أخرى

هناك، في قصص موسى كريدي أكثر من ناقد، واحد يفكر وآخر يقرأ، وثالث يبي ويختار المفردة واجملة ورايح يشطب أو يقلب العبارة حتى تصبح بعد كل هذه الرقابة (قصة) يكتبها موسى كريدي وتسمى باسمه، ترى وتعرف بصيائه فوق سطورها بوصوح كما تثر بسهولة على روح القاص ومزاجه وثقافته وبوع همومه وترى جهد الكاتب حين تصل إلى نهاية القصة وتناقش هذا التركيب للقصوي الذي يتبدل صفحة بعد أخرى يعلن عن فنان جيد يكتب القصة ويعشقها ذلك أنها - كما سرى - وسيلته المفضلة في التعبير عن حياته وتجربته وحدود عالمه .

- حين أصابت مصباح الغرفة، لمحت شرقي عبر الريح نغرق في الضوء رأيت الغرفة نظيفة وهادئة ومكتظة بنور أبيض، شديد اليباس أبيض مثل الكواكب في الظلمة يسر من بين نافذاتها المفتوحتين كانت الريح تأتي باردة وكانت الغرفة تطل على سمح من الثلج وليس ثمة ثلج

هذا هو أسلوب موسى كريدي في قصته جميلة (أوراق صالة لرحلة قصيرة) والتي تكررت نشرها أكثر من ثلاث مرات فهو يعرف حقيقة وأصالة هذا الجـ ، مخون صفحة تخفي عن حالة إنسانية واحدة بطريقة يرتاح إليها القاص ويرى فيها نفسه وموهبته . . أنها قصة (الموظف المثقف) المحكوم أحياناً بحياة باردة واعتيادية، يكتب عنها موسى كريدي منذ دخول البطل أبواب وظيفته حتى يصل به إلى الداخل - داخل النفس - لتجد وأنت قرب الصفحة ١٠٣ من الكتاب، أي قرب نهاية القصة أن كريدي لم يبق مسامة واحدة في جسد (موظفه) أو فكرة واحدة حوت على رأس بطله حتى جاء على ذكرها واقتراحها على نفسه وقرر أن تكون في البناء العام لقصة قد يتهمها القراء لأول وهلة بالثرثرة والسهولة . . لكنها واحدة من أحل ما كتب القاص، ذلك أنها عملية بحث في الإنسان في نمط من البشر يجلس معاً ويدور حولها، يعيش حياته بل ترى معظمها يمشي كل يوم، لكنه مع هذا النمط من البشر كان قد اختار الجانب الممتع الطريف الغامض ليطره بدقة وتفصيل لا نكر نجاحه فيها اسداً (أحب قصة عن الذات بطريقة الاعتراف غير المسؤول) اقرأ ماكتب على الصفحة ٨٠ مثلاً :

- تحت الضوء مباشرة كتب أخرى صحف قديمة قواميس، مفكرة فلسطينية مزدانة بلوحات، حزمة أوراق بيض يتام فوقها بكسل قلم شيفرز اهدانيه كاتب قصة فقير يعيش في الكويت منذ سنوات .

وفي مكان آخر من القصة يذكر أسماء معروفة عاشت معنا أو معه ومازال البعض يعيش بيننا في المكتبات والشوارع والأزقة . القاص حريص حقاً على الامساك بتلابيب أبطاله وشرح مايجب شرحه وإهمال مايجب إهماله، أن العناية بقلب القصة لنشرها دون عيوب كذا أن يكون - لولا مااستطرحه لاحقاً - المايجس الأساس في اللعبة القصصية التي يعرفها وأجاد فيها عند كتابته قصة (الكلب) و (غرف نصف مصامة) وأيضاً في قصة (أوراق صالة لرحلة قصيرة) التي وقفنا عندها أولاً .

\*\*\*

هذا بعض مايمكن طرحه عن موسى كريدي إذا أردنا الكلام عن الجوانب لايجازي في قصصه، أما إذا اقتربنا من سليات القاص واحتكمت إلى منطق نقدي آخر أو منطق جمالي آخر، وجب علينا البدء بمسألة طريقة لـ (ساشا غيتري) والتي معناها: وأنه من البادر أن يكون المريض مريضاً مرتين، لكنه قد يكون مريضاً من مرضه . . وموسى كريدي يجب أن يوهم قدر مديتهم، أو قل هو يرغب في الخبز ومايشتهي البعض أن يختار له ويعتقد - مع نفسه - بأنه هو صاحب الاختيار

\*\*\*

جانب آخر لا بد أن نشير إليه بشيء من المسؤولية، هو أن قصة موسى كريدي تلتفت إلى الوصف حتى تعرق فيه، أي بمعنى آخر: قصة ذات أسلوب جميل لا تحتكم إلى أهمية مضمونها ولا تلتفت في ضرورتها إلا فيما مدر . . اقرأ قصة (البحر) . . هي قصة جميلة، لاحظ كلمة (جميلة) . . لكسك لن تقول مثلاً . أنها قصة خطيرة أو عظيمة أو ماشئت من التسميات التي تقال عادة بعد قراءة (شيء) ما أو مشاهدة فيلم سينمائي معين . . سرنا خلال شبكات من أجساد قضى كالب وزواجرى تنغم في الرمل كأنها تحمر لها عشا وثمة أجساد تتلون في الضوء إذ تنهياً لمهبط نحو البحر صمعة

٣١٤

هذا إنشاء دقيق، فميل إليه النفس حقاً، وقد تستمر في القراءة والبحث بل وتنتهي من القصة ثم تقرأ مايعدها، وتشارك القاص أسلوبه البادخ الذكي لكنك معه ومع القصة ما أن نخرج من القراءة حتى نسأل .

- ماذا أراد موسى كريدي أن يقول؟ أنت بحاجة إلى موضوع أكبر يهزنا ويدفعنا إلى التفكير أو الوقوف عند معانيه وغاياته .



ثم نرجع ثانية الى السؤال عن (الفن للفن) أو (الفن للناس) وتلك أسطوانة شرحها النقاد وفنوا الرسائل الجامعية، لا تريد تكرارها أو الإصغاء اليها لكننا نردده عند آخر الصفحة ٣٥٢ من مجموعة القصص موسى كريدي (حرف نصف مضاعف) ان هذا القاص يعرف مايقول ويملك الوسيلة لقول مايريد، وهو يحتاج عن بقية كتاب القصة بالطريقة التي اختارها للتعبير. لكنه الآن وبعد هذا (اهمس) الذي سمعنا، نحلم أن نسمع (صرخته) الإبداعية في قصص أخرى لا يد آتية.

\*\*\*

ليس من شك في أن (الاحساس) هو الصانع والمبدع الأول الذي يسبق الموهبة في العملية الفنية، والاحساس جزء لا يمكن قطعه أو الاستغناء عنه في الشعر كما في القصة القصيرة كذلك في بقية الفنون. وإذا كنت ترى وتقرأ بعض القصص الساكنة، المحنطة التي تنفر منها بعد سطرين أو ثلاثة فذلك بسبب جفاف أو ركود الاحساس في داخل الكاتب والفن عموماً يرتكز في شموخه وعظمته على عصاه الاحساس الانساني بما يدور، ولعل خير مثال على ما نقول كلمة (سكوت فيتر جيرالد) التي يردد فيها: «ان هو وحدهما هما واجبا، وواجبا هو هوأ وحاسنا»

نعم، الفن يعني اننا نحيا، وان نحيا يعني اننا قادرون على الابداع اذا كانت تلك هي المهمة القدسية التي اختيرت لنا، إن المرء كما يقول د. ه. نوريس - يلقي بأمراضه في الكتب التي يكتبها ويعيد كتابتها ويقدم عواطفه من اجل ان يكون سيذاً ومسيطرًا عليها!

الصعوبة في الكتابات المعاصرة هي ان نقول فيها كل ما نريد من كلمات ذات تأثير كلمات نعرف حساباتها في القصة القصيرة، لذلك لا بد من (قصة) تنطق بما نريد تأمل نسبة من السطور، وهذه واحدة من موم القاص (احمد خلف) الذي بدأ الكتابة عام ١٩٦٤ ومازال صابداً في البحث عن عمل أفضل وقصة يحقق فيها بعض ما في نفسه!

القاص احمد خلف وجه معروف بين كتاب القصة القصيرة في العراق اول مانقع عليه في كتاباته صندوق الاحساس في حركه شخصوصه، سواء أكان الاحساس مع البطل أو ضد البطل، انه يتنفس معهم، وقد يرى في بطله ما يوحى بالغضب، عندها تجد الملمه التي يكتبها احمد خلف غاضبة ايضاً، والعكس معاً إذا كان البطل هادئاً أو معقولاً أقرأ (شجرة في شارع فرهي) على الصفحة ١٤ من مجموعته القصصيه (منزل المرائس) نجد ان المرأة التي «دعكت أنفها ومسحت بطرف ثوبها جبهتها المروقة وسط راتحة الغسيل والتي أخذت بين يديها قميصاً وسراويل رجالية ذات

قياس واحد، والتي شحت عبرها راتحة رجل في الثلاثين قال لها يوماً: كم لك من العمر؟ أقول نجد هذه المرأة في آخر القصة (وسط النار) داخل احساس مشترك يربطك بها ويدفعك الى السؤال عنها

هذه القصة عذبة، أي انها قالت شيئاً في الاحساس الذي نطلبه حروفاً وكلمات في كتاب صغير اسمه (منزل المرائس).

\*\*\*

ماذا (منزل المرائس) دون بقية العناوين؟ هل أراد القاص احمد خلف أن يقول ان العالم في حركة مدعقة تشبه حركة العرائس على المسرح أو في الحياة الحقيقية؟

ليس في المجموعة كلها قصة بهذا العنوان انه لكل القصص وليس لواحدة بعينها. وهذا يعني (شاء القاص أم رقص) ان ثمة ما هو خاص في عملية النظر الى أبطاله وإلى نمط الحياة التي يعيشونها.

خذ القصص واحدة بعد أخرى. (سهم في غابة) قصته عن رجل يهرب، هذا الهروب الميتافيزيقي الموهوم الذي طال البحث والتفكير عن أبطاله دون جنوى وليس في القصة ثمة ما يثير إلى عرس أو عرائس. كذلك (شجرة في شارع فرهي) وايضاً (العزف صحتاً) التي تحكي قصة انسان ضئيل لا يرى عرساً ولا عرائس طبعاً إلى آخر المجموعة

اذن، فقد كان العنوان وسيلة لربط السابح وربط احتمالات وربط الشخص في حلقة واحدة، هكذا يجب أن يكون السبب كما يعرف في الكتب التي وصلت إلينا وكانت تحصل عنواناً وهيأ عن قصص ذات منطلق واحد أو نمط بعينه. لكنني أرى ان هذا ما لم يقف عليه احمد خلف انما جاء برأس (ما) وركبه على أجساد (ما) وقال في ذات نفسه. سيأتي النقد ويبحث في الاسباب. لا بد من حجة نقدية، وحتماً سيكتشف واحد من النقاد!

\*\*\*

انه لشيء مؤسف أن نقول ان قصة (الأيام الموحشة) رغم انها اطول القصص وجاءت في ٥١ صفحة، لكن لم تصل في حبيبتها وموهة أسلوبها الى قصة (كرنفال أبيض) التي تحكي عذاباً نفسياً بين تقاليد قديمة موروثية صغت حياتنا، وبين واقع حضاري جديد تفرضه بعض المتناسبات علينا. كانت (كرنفال أبيض) في ٢٢ صفحة لكنها قصة احمد خلف التي حقق فيها الكثير على مستوى الابداع والتجربة!

- وترى هل أحدثها عن صوت الموسيقى الغريب وهو يحتاجني كلما غرقت في الصمت، أو تلك الصنوج تدق في القلب، وستابك الخيل، والسيوف لوحدثتها عن الخيول الأبيض وهي تعبر القنوت،



تلو القنوت، ويتبعه عني رويداً ورويداً وأنا أقف لأملك دونها شيئاً  
صفحة ٦٢

أوقول البطلة «مها» على الصفحة ٧٩

- دهؤلاء هم أصدقائي وانت كم تختلف عنهم،  
ثم يأتي دور القاص ليكتب:

- والرائعة السابحة في بحر من الفوضى، اكون وجهاً لوجه  
أسام لوحدة التنين والأتسلان، يحاول التخلص من تلك القوة  
الجبروتية التي فوجي، بهاء

انه يعادل حبة ها وحوله منها، بالمقارنة بين الضعف الهائل والقوة  
الهائلة، وقد وردت كل المقاربات بنجاح ودقة. لكن هذا النجاح  
وتلك الدقة لم تكن من نصيب أحمد خليف في قصة عادية مثل «هناك  
تحت المطر». انها تقريباً كما قال الجدي في القصة نفسها وهكذا تبدأ  
الحكاية كل حكاية لها ابتداء كما لها انتهاء، نجد نفسك دائماً وسط  
حكاية ما. . . صفحة ٤٦

الجدي يحكي للمعيد عن اسمه العائنة هذا النوع من القصص  
المملوء بالخيال وروح الصفحات النبوية عن «العائب» لكنها جاءت  
بمجرد ذكريات هشة جعلت من القصة مجرد عمل إنشائي سهل، كما  
في قوله: اقترب أكثر، اني اقرب اليك من ذراعك. أو قوله على  
الصفحة ٤٦:

- لماذا تريدن هذه البلوزة دائماً؟  
- ولماذا انت تصمت كثيراً؟

والقصة مليئة - كما في قصص أحمد خليف - بأشجار اليوكالبتوس  
فهناك (صف طويل من أشجار اليوكالبتوس) على الصفحة ٤٧  
وثمة (فضاء لمحجبه أشجار اليوكالبتوس) على الصفحة نفسها أما  
شجر الصمصاف في قصص أحمد خليف فهو كثير جداً، حتى أنك  
لا تدري سر هذا العشق «الجميل» الذي أصاب أحمد خليف وجعل  
قصصه أشبه ما تكون بعامة نصف اشجارها صمصاف ونصفها  
الثاني يوكالبتوس. . . حتى ان (لعل) في قصصه لا يمكن وصف  
ملاحظه دون ان تظله اوراق الشجرة أو ان يحبس تحت شجرة أو يظفر  
إلى شجرة، أو يحسم بشجره!

هناك ملاحظة صغيرة عن قصص (مزل العرائس) . . . فيها سبق  
كان أحمد خليف يعالج موضوعاته بالحوار ويقلل من السرد، وبعد  
كتابه الأول (برهة في شوارع مهجورة) صار يعني بالسرد مع القليل  
جداً من الحوار. وهذه حالة صحيحة تعني أول ماتعبيه. ان أحمد  
خليف إنما يجتهد في تحقيق مستوى أفضل وأصعب. . . ولا اعتقد هذا  
ان مسألة السرد والحوار التي أوردتها إنما هي رأيي أنا لكنه (منطق)  
نقلني معروف كان قد احتكم اليه العديد من الكتاب وانتقاد  
المعروفين. . .

من حق أحمد خليف أن يصرف: انه من القلة التي تكتب لقصة  
القصيرة، ومن القلة التي تستحق المشايمة والحرص والاهتمام وانه  
بالتالي من الأساء القليلة التي (مارلنا) تنظر منها أكثر مما أعطت.

\*\*\*

بعض كتاب القصة يذكرون قياً سيكتب عنهم فيما يقال عن  
آخر قصة لهم يضعون الثقة في قلم الناقد، ويرون في كلامه درساً في  
مدحه خيراً إن كان مادحاً وفي قلدحه شراً إن كان قادحاً ويحاولون  
مدح العيب أو تصعيد أهمية، في قصة فادعة، وفق ماورد من سلب  
ويجيب على لسان الناقد

وهناك نوع ثان من كتاب القصة، لاشأن لهم فيما يقال عنهم، أو  
فيما يقال عن آخر أعمالهم، وليس في خاطرهم من اثرنا بقوله  
الناقد فيهم وعندهم. . . ويرون في سطور الناقد إضافة لا تغل لها  
ولا تمنعهم في شيء معهم كانت أو ضدهم، وهم مستمررون في  
الكتابة مع الأخطاء نفسها - إن كان ثمة من خطأ - أو الجودة نفسها -  
إن كان ثمة من صواب - تذكير الناقد مجرد كلام قيل عنهم، وأمدوه  
بوعي أو دون وعي منهم. . .

وثمة نوع ثالث من كتاب القصة يذكرون جيداً فيما يكتب  
عنهم، ويستدركون أخطاء دون الوقوع في مزلق النقد أو مبالغات  
العرض منهم وقد يضعون الثقة في الناقد، لكنهم في الوقت ذاته  
حذرون تماماً من الحلول تحت مظلة المسامحات الاحوية، أو شراء  
النقد بالخصومات العذبة البطرانة والحب السهران ليلاً والمعلل بهراً  
والذي يعتبر وفق ميران الصحة والمرص، أو ميزان الريح والخسارة أو  
ميران الاسم لخاص «العالي» والاسم العام «الرجيص» وهم؛  
ليس من شك في هذا، يحرمون النقد ولا شأن لهم بالنقد ويقراون  
في طريق الاسدع. خيراً كان ذلك أم شراً، وعداً بمافية الموهبة أو  
تأكيداً على فراغها، هم، بالتالي ينظرون بعمو لى حقيقة  
ما يمتلكون وما يفعلون القراءة، الوعي، الكتابة، التأمل،  
التجربة، الصبر، ثم القراءة ثانية ودائماً، حباً إلى حب مع احترام  
التجربة وحرص مقابلة الحياة والاستفادة منها .

مهمة نقد بالسيحة، مهمة شاقة، بها كيفية انظر لى مباشر  
بوعي وثقة عالية، وان كان النقد صادعاً وموضوعياً وليس من شأن له  
بفائدة لاحقة، كان الناقد قد حقق شيئاً لنفسه وللعكر ولآدب  
عموماً، وان كان العكس (والعكس هو الغالب اليوم مع الأسف)  
صار الناقد حينها مجرد ثرثار يستحق المكافأة على سذ فراغ المجلة أو  
سذ حاجة (بعض) الكتاب

وقد نعلمنا منذ سنين طويلة، بل منذ ظهورنا، ان الكذب على  
لآخرين ليس إلا لعبة سهلة لكن الكذب على الذات أصعب  
بكثير وعندما يصل الكذب على النفس وعلى الآخرين في حدود



لعبة واحدة - دون حساب أوعذاب أو مراجعة - عندها كتب ماشرت ضمن تشاء وقت ماتشاء، ولا تفكر<sup>(١)</sup>

\*\*\*

يدفعني هذا الكلام، إلى الدخول في عوالم الكتاب الشباب، علي خيون الناصري، ومحمد مهارة، وزعيم الطائي، وجاسم عاصي، وتناول مجموعة القاص كاظم الأحدي (غناء الفواخت) وعسائي لاكون قاصياً كما يظن لبعض لأن (السوق الثالث) من الكتاب الذي سبق أن ذكرته هومايم (المن) وكل ماهو بعيد عن الفن لأشأن لما به .

لعمل واحدة من أولى حسنات القاص علي خيون أنه بسيط فيما يكتب ويعمل من هذه البساطة في كل قصص مجموعته الثانية (رحلة الليل الأخيرة) لني جذرت عن وزارة الثقافة والاعلام في بداية عام ١٩٨٠

\* العبارة التي يكتبها سهلة وليست معقدة، مسترشداً بقول هنري دوفروي من أن «المحفظة هي من الحمقى». وقد تمكن علي خيون من العمل في قصصه دون فخمة أو تزويق في التركيب ودون محفظة في التكيك واللغة وترك الفصاة سائلة غير محكومة بشرط مني أو منطق نقدي (مراقب) تأخذها موجة الخيال الفوتوغرافي وتعيد موجة الحدث الواقعي العادي دون أي تدخل ابداعى ينقل الشكل من نمطية الباردة أو ينقل المضمون من التكرار لمجتمع حتى ان السيد هنري فرنوي لوقرأ قصص (رحلة الليل الأخيرة) لمكر في قول اخر .

القاص علي خيون لا يلعب مع الكلمات كما يلعب بعض كتاب القصة القصيرة انه يريد «قصة واقعية» يقرأها العامل والتلميذ والصلاح والموظف وربة البيت . وهذا شيء جيد إذا ما كتبنا «حكايات متنوعة» على خلاف الكتاب وحدها كلمة (قصص) ذلك نأ كما سيري القراء: حكايات ذات مبرة قريبة إلى النفس بل انها أحداث جميلة من واقع الحال، اقرأ مثلاً قوله على الصفحة ١٢٢ من قصة «طائر الحب»

«يتمت قبل أسابيع طائرين قيل لي فيها من طيور الحب وان الذكر لا يلد وأن يعيش مع انشاء وأنه يخلص لها ويحبها وإذا ما هارقتها فإنه قد يتحرر!

ثم اقرأ على الصفحة ٦٣ من قصة (حديث خاص من رجل) قوله

«اسمي نادية موظفة وطالبة، وكل الدين يعرفوني يقولون اني حينة ومحبوبة، أنام بلا عشاء كي احافظ على رشاقتي احب اغاني عبدالحليم احافظ القديمة

الأترى ان هذا السطر وهذه الطريقة في الكتابة إنما توحى

بالقصص القديمة التي كنا نسمعها من أجدادنا ومن الكتب الصغراء التي تزدحم في سوق السراي ليس أولها ألف ليلة وليلة وليس آخرها نظرات أو عبرات المتعلوطين رحمه الله .

القصص جميعاً تبحث في العلاقات اليومية، بين الرجل والمرأة ليس لمة موماً أكبر من - مجرد - هذا الحب الذي لا يعني الكثير .

لأنه جاء عابراً ومفتحاً وصغيراً . حتى عناوين القصص - وهذا أبسط ما يبدأ به الكاتب - تبدو واحدة من حيث محتواها الجاهلي وامرأة صامتة «امرأة رائحة» وحديث خاص من امرأة «حديث خاص من رجل» «رجل في الثلاثين» والمرأة التي تحدثت باختصار وايضاً «شجرة وحيدة» ورغم ان هذا لا يعني الفقر في المفردات، لكنه يوحي لأول وهلة بتشابه الشكل وبوع المضمون وحتى بقية القصص التي اختارها عناوين مثل «الرحم» «الاصوات» «اصدا» «الصمت» تكاد تتشابه تماماً في اختيار الأرض التي يرحف عليها ابصاره، والدين هم بدورهم متشابهون حد الاكتفاء بقراءة ثلاث قصص أو حتى أقل من بين ٢٦ قصة احتوتها مجموعة القاص علي خيون

قصة «اصدا» مثلاً، واحدة من القصص التي تقول شيئاً عن الواقع بطريقة دوف الدموع أو هي واحدة من المواقف التي يتلني بها الضعفاء الذين يشعرون بما يرون دون دراسة أو تحليل، المرأة تبكي يعني اب المرأة تبكي، ولابد ان يرحمها الابن الضال ويتدي برحمته لمهندون

إنها تشبه القول «كأسي صغيرة كما ترى، لكن تفصل أن تشرب أنت أولاً» . والمشكلة في القصة مشكلة عادية جداً لكن لا مانع أن تذرف قليلاً من الدموع معنا

«امرءن ان تنادي تلك المعجوز انها الوحيد فلا يجيبها أحد مالمذي سيقوله الناس عني، سأحسم الأمر إن أجمع أثاني القليل وأولادي وأرحل إليها» . صفحة ١٠

أما «امرأة رائحة» فهي قصة مفتعلة عن شخص يتحدث إلى صديق (٠) يتكلم معه عن امرأة أحبها واختتم عرقها في الشارع العام واحتمت عنه في الشارع العام ورأي فيها كل شيء (٩) . ست صدمات لم يصل بها إلى شيء يستحق الاهتمام أو ان يقبعا مرة واحدة بضرورة كتابة هذا النوع من القصص

إنها مسألة التجربة ووعي التجربة . والكتابة عن هذه التجربة في حياة الكاتب هي حنة اختيار ما يكتب وقلة ما يجب ان نختار . هذا النوع من القصص المشقة السالبة غالباً ماتنتهي بهسية ذكاء أو مفاجأة أو قضية خارج السطور هي في حقيقتها أكبر من مجرد الثثرة، لكن هذا ما لم يثر عليه في «امرأة رائحة» ولا في بقية القصص على الإطلاق



شرح مالا يستحق الشرح في الكثير من عبارتين .

هذا هو محمد سبارة يكرر «حالة» الحصان عشرات المرات ، ويكرر حالة الرجل عشرات المرات ، تبدأ القصة في دائرة ما وتنتهي في الدائرة نفسها ، ولم تكن ثمة (مهمة) أمام محمد سبارة سوى للدور مع الحصان المنهك والصقري الدب المرقط ، وتسبق دور كل مهم في قصة قصيرة رغم أنها جيدة لا تعرف بين يكس ثقتها ولماذا تتحدث لاعتها نحو الوصف والتشكيل للمعوي الجميل حسدا؟ وعسا أن نقرأ بين سطر وسطر أمثال هذه العبارات .

- هي اقرب الى المخدر في الكأس من ٦

- هال سي ان يجتمع الصقر والمطر من ٧

- بدت الشمس كبرتقالة ناضجة من ٥

أراد القاص محمد سبارة ، ان يصرح (الدكاء) كسلة للبيح والشراء ، وليس الذكاء الذي يأتي بلاهواء والذي يشرح (الشيء) دون انتظار لدخ أو تصديق

في قصة (في الوديان تثبت الزهور) وهي واحدة من القصص التي عمد عليها لكتاب تبدأ القصة (واقعية) جد وتنتهي عند السطور لثمة الأخيرة (ميتاليفيقية) جداً ، رجل يائس هربت منه زوجته دون أن يعرف لسبب وهو فقير الحال يعيش مع حصان من مصر ، ويكسب عيشه بصعوبة ، القصة تبدأ بعد عشر سنوات عنده يلتقي (ابن الملا مسعود) بهذا الرجل واسمه حمادي السرحان ليقيم عنده ماحرى في بحر السنوات العشر الماضية ، ويكون من جهة ما يشكك رجوع زوجته (مريم) التي يصعب بالشقاء دات اللحم الذي يشبه الحبيب . ويقول له : انها تحب المطر وتغطي الحصان تحت زحاته وهي تلبس الثياب البيض

ثم ما أن ينتهي من كلامه حتى تبدأ السماء بالمطر ليقول له : انظر هنا ستأتي . . وما أن يتطلع ابن الملا مسعود إلى حيث اشار (حمادي) حتى يرى امرأة شقراء ترتدي ثياباً بيضاء تغطي صهوة فرس وتعمل بيدها طبقاً صغيراً يلتصق مع الشمس وكانت تنطق في الصحراء ضاحكة مدت يدها الى الطبق وغرفت منه قبضة من الزهر تثرى في الهواء بمرح وهي تردد اغنية شعبية ضاحكة ص

٨٤

ولا بد من التذكير طبعاً بأن القصة تدور أحداثها في مغربي ولم تكن ثمة صحراء أو ديان قريبة أو بعيدة وإن التمييز الذي أصاب القصة إنما جرى في سطور جد قليلة إلا أن عشرين صفحة هي القصة كلها . . وفي نهايتها فقط !

بعض ما أصاب هذه القصة من خلل في البناء ما قالته مريم على الصفحة ٨٩ وقالت : لقد حدث وأنا في حالة اقرب إلى الغيوبة لقد غردي ذلك الوغد فتركتك وانت أحوج إلى من يقف إلى

كذلك في قصة «حديث خالص عن رجل» وهي أسوأ نموذج في المجموعة أنت مجرد (حب) صغير مرهق ، مرة هذا ، مرة هناك ، ليس فيها أي رمز لشيء ولا يعني . حتى . واقمها ما يثير أو ما يستحق الكتابة . انها ثلثة امرأة اسمها نادية أحببت رجلاً احتفى عن حياتها وبدأت في حب آخر في طريقه للاحتفاء وليس من معادل موضوعي أو تصعيد لحالة مأسوي هذه الشرثرة التي تستمر حتى السطر الأخير !

اسم البطلة (نادية) يتكرر في عدد من القصص في محاولة لتثبيت (بطلة) لها سمات معينة ومشاعر خاصة ولم يصل بها القاص الى حال استثنائي يستحق أن يذكروها القاري . . فهي انائه على جانب من الذكاء ، جينة تحب اغاني عبد الحليم حافظ القديمة وتحافظ على وزنها من الترهل ، وفي عدا هذا ، لاشي . .

لا بد في النهاية من القول ، ان علي غيوان الباصري كاتب قصة أمامه الكثير وليس من باب المواقف ان نعرف جميعاً انه ليس كل من ركب السفينة وبيع فيها من يبروت الى برشلونة صار بحاراً ، وليس كل من قرأ كتاباً في الحب صار عاشقاً ، وليس كل من جلس الى فيسوف عظيم صار شبيهاً به ، وهذا الوهم الذي أصاب العديد من المؤرخين وأسقط البعض منهم ، مازال هو الداء الأول في الحياة الثقافية ، وفي عموم الوطن العربي وليس في العراق فقط . وتبقى الثقة في الجيل الجديد من كتاب القصة أكبر من العروص القديمة التي لا تزيد بها سوى التفكير بصعوبة من القصة القصيرة والسعي لتطويرها فعلاً ولا يتم هذا دون شك بالجماليات العابرة التي لا تيمه ما أبدأ<sup>(١)</sup>

\*\*\*

الغريب في «قصص العسافني المعاصرين» في طريقة التناول واحتواء الشخصيات في اختيار المفردات وفي أسلوب كتابة البداية والنهاية ، انها تكاد . إن لم تكن كذلك فعلاً . أن تكون منشأه بين الكثير من كتاب القصة وانك إذا أردت إخراج مجموعة قصصية واحدة تضم أعيالاً إبداعية لمحمد سبارة أو زعيم الطائي أو علي غيوان أو جاسم عاصي وغيرهم ، سترى ان كتاباً كهذا . اذا ما حدثنا أسماء القصصيين عن القصص . يمكن أن يكون لواحد منهم (أي واحد مختار) مع اختلاف جد بسيط في عملية الكشف والرؤيا والأداء بين هذا الكاتب أو ذاك لكذلك . حتى في تلك المجموعة القصصية الموحدة لن تشعر بملك مطلقاً . وهذا فيما نعرف ، إنما هو شر البلية ، حتى وان لم يضحك أبداً .

(الاشجار تودق في الصحراء) أول مجموعة قصصية لمحمد سبارة أول قصة فيها صوانها والصقري وهي محاولة في تقليد أجواء القاص (محمد غضنير) التي تعتمد على الاسراف في الوصف والامعان في



جائيك انها غلطة يا حمادي غلطة كبيرة حقاً، فهل تعمر في تلك الغلطة؟

ان من يقرأ القصة ويصل هذا المقطع سيضحك حتى، ويصوت عال... ثمة شوط كبير بين ذاك اللامعقول جداً وهذا المعقول جداً!!

هناك أيضاً قصة «رصاصه الأخيرة» وهي حكاية صياد لم يبق في حوزته سوى رصاصة واحدة بعد ان فشل في صيد اي شيء مع الرصاصة الأخيرة يرى طائراً يرفرف بين اشجار ضخمة ويفكر: ماذا تفعل رصاصة واحدة وأخيرة؟

وعندما تتحرك النشدة يكون الطائر قد نشر جناحيه وطار بعيداً قصة بسيطة لكنها لا تنطق بشيء لأنها جاءت لسد فراغ ما، وليس لنشيء آخر... محمد مهارة لا يعرف أن يكتب قصة قصيرة (جداً) انه يريد مساحة أطول ليقول (كل) ما يريد... وهذا ما نقوله ايضاً عن قصته (الشجرة) صفحة ١٣ رغم انها أفضل من (رصاصه الأخيرة) لكن تعاني من السرعة في الطرح لسد فراغ آخر (؟) وهذا داء في القصة العراقية يحتاج ما إلى حراسة خاصة

في السنوات السبع الأخيرة، بدأ القاص محمد سيطرة يسافر إلى خارج العراق، وبدأ يكتب عن رحلاته القصيرة التي لا تدوم أطولها شهراً واحداً، لكن القصص جميعها ومنها قصة (صاحب جليدية) لم تكن سوى ريبورتاجات جميلة تحاول ان تنمو لتصبح «قصة» لكنها تهبط بعد سطرين أو ثلاثة لتأخذ حجماً ابتداعياً أدنى... هاهو القاص في شوارع وإرشويلتقي امرأة وطبعاً لا بد أن تكون جميلة. وايضاً لا بد ان تسأله عن بغداد وعن هارون الرشيد وألف ليلة وليلة... ثم ووفق النظرة الشرقية إلى الحب لا بد ان يكون لها حبيب هجرها، ليكون (الراوي) الرجل الثاني وليس الثالث أو الرابع في حياتها!!

ثم تشعر وأنت في نهاية القصة انه من الممكن بترها عند أي سطر منها وايضاً من السهل الاستمرار في كتابتها حتى تصبح في حجم رواية بجرة واحد أو أكثر - حسب رغبة الكاتب - والمعروف في أمر هذه القصص انها تأتي ناقصة في محتواها العام بسبب ان القاص يكتبها بسرعة حال رجوعه من السفر، أو أثناء السفر، ليس لسبب غير ان يقول (انني ساهرت وهاكم نهارتي)...

ويعل القراء يتذكرون جيداً ان هذا النوع من (التجاوب) إنها هو عن النساء فقط، وهذه علة معظم كتابات القصة الذين يسافرون لأول مرة، وليس من المعقول - هنا - ذكر بقية الأسماء لأننا نحكي عن ظاهرة معينة ولا نريد الوقوع في شرح (الظاهر) منها!

اقرأ ما كتبه محمد سيطرة على الصفحة ٣٥

- «قلت أهو وجهه صاحبي القاص الذي كنت أزعج السمر وإياه

قبل شهرين؟ شد ما تحدثنا ببلدة حول الرحيل، ونساءنا ماذا تعني الغربة لرجل يكتب القصة؟ وكنت مدخن بشراهة وينظر في وجهه بعضنا البعض ويقول انها نعمة أن نكتب شيئاً وأنت كطير مهاجر ثم مانلبث ان نضحك ونعاود التدخين وننقح سحب الدخان إلى مقهى البرلمان العتيقة

ولا بد ان نقرأ ايضاً: - سافرها وحدي، أعبر بها البلدان وأقطع المياقي، أطل أودر وأدور حيث أتركهم وزاتي ينظرون بدهشة ويتساءلون ما الذي حدث؟ ص ١٣.

أخيراً... لا بد من القول ان المراهنة على كاتب جديد، وفي حقل صعب كالقصة القصيرة لا تأتي بالحديث المختصر عن قصة هنا وقصة هناك ود المستقبل مع المبدع الجاد، وكنت كنت ارجو لو انني اكتشفت هذا المبدع في لتتاج لأول كيان نقرأ له ونكون معه منذ البداية أعني بدايته طبعاً

\*\*\*

لعل بعض اعترافات «غراهام غرين» تنطبق تماماً على كتابات (زعيم الطائي) فقد قال غرين: «في البداية كنت اريد اللعب بالكلمات ثم فهمت ان أهم الأشياء هو البساطة أي ان تستعمل العبارات بمسؤوليتها الأولى دون تلاعب أو غموض ولا أوصاف كثيرة المهم جعل القصة تتطور وتتقدم علينا ان تمثل العالم بدقة وأن نكون «مقتصدين بالوسائل».

هذا جانب أول في قصص زعيم الطائي فهو يمشق القصة القصيرة وهو بسيط في التعامل مع أبطاله، حريص على أن تقول قصصه شيئاً في (المر) وشيئاً في (الإنسان) وإذا تطورت القصة بين يديه يكون زعيم الطائي قد حقق (البداية) ليس غير، أعني بداية العنوان.

هناك قول نقدي مفاده ان بعض كتابات القصة القصيرة مصابون بمرض التواضع مع «أبطالهم» أي أنهم حريصون على «الثقة» التي يمنحها القراء للكاتب والكاتب، لذلك نجد البعض من (هؤلاء) يخسرون الكثير من «عظمة» «الفن» بسبب هذا الحرص وذلك التواضع، أي أنهم يدافع استغلاب أكبر عند ممكن من القراء - من مختلف المستويات - يخسرون القاري - الجيد عندما يفكرون بالقاري - الاعتيادي وهم يكتبون...

وزعيم الطائي مارال وهو في البداية حاصصاً لهذا المبدأ لكنه أكثر خضوعاً لاكتساب (قيمة) قيمة أعلى بوسيلة (فن التواضع) في التعبير وهذا مأسيتي أثباته عند عرض قصص مجموعته البكر (الشرفة) التي صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام نهاية عام ١٩٧٩. أول قصة في المجموعة عنوانها (حدود الملكية) وأقول بمسؤولية



ان هذا النمط من الكتابة وهذا النوع من الاختيار يستحق اكثر من الاهتمام . . فقد قدم أبطال قصته من الاطفال وهم يكتشفون لأول مرة مايعنيه (الموت) بعد ان كان شيئاً غامضاً وسرياً . . واحد من هؤلاء الصغار كان قد مات أبوه، لذلك فهو كثير الخوف من هذا الشيء - الرهيب الذي يسموه (الموت) أو (الغياب) وعندما يقوم أكبر الأحداث بشئ أحدى القبط ليشرح ماهو لموت نجد الصغير ذو النمش ويركض متجهاً نحو الغاية لم يعد يرغب في رؤية أحد وحشى ان يرى الآخرين صعبه المعاشي . . وظل يركض ويركض . . وقد أحس ان معرفة ذلك لن تيسر مثله أو ما شيء عسى ويستحيل فتوقف وأركض ظهره على جذع نخلة صحنمة ثم أغرق نفسه في بكاء مريره صفحة ١٥ . لكن القاص بدلاً من الموت الحق بلقطة، وقد تم شقها و«سمعوا حشرجة مكتومة ثم بدأت القطة تحرق الحبل بأظفارها بلاجنوى وبعد لحظات عفتت نفسها وبدأت تصفر»

إلا انه حرصاً على (الثقة) بينه وبين القراء وحرصاً على إبقاء نفسه داخل حدود (فن التواضع في التعبير) أنقذ القطة من موت اكيد ولم يكن ثمة مبرر في صدى قوله: ان للقطة سمعة أرواح! وفي القصة وردت بعض الجمل ليس من السهل أن يطلقها حبل في السابعة من عمره، مثل .

- انني ادفع كل شيء مقابل ان أعرف

تري ماذا يملك طفل هذه السن ولماذا كل شيء ؟ . . كذلك مايقوله الصغير ذو النمش لصديقه وكان ينبغي ان تقدم له عدد أجمل أنا لأرضب بهذا ان علمكم كله موت كله موت!

اسلوب زعيم الطائي يقف عند حدود وحواجز لعل أبرزها حدود التجربة والحياة وحواجز القدرة على السرد والوصف والتأمل، لكنه يكتب بحساسية فائقة، هي التي توحى بالتجربة وبالقدرة على السرد والوصف والتأمل لكنها الحساسية التي منتقلة ذات يوم إلى «قصة» أعمق وأكثر انسجاماً مع نفسه أولاً وبالتالي مع مايمليه تطور (فن) القصة القصيرة في العالم . . قصة ذات مستوى .

\*\*\*

في القصة الثانية «العازف» والتي تبدأ مع العازف وهو يقول في ذات نفسه ولم أعد كما كنت في السابق لن أكون كما كنت أسمى . . . يجد كل المفردات التي توحى باليأس والهلاك . وقد تم استخدامها دفعة واحدة مثل (ارتباك) ، (توتر) ، (ارتعاش) ، (مرارة) ، (بكاء) ، (خجل) ، (ارتباك) ، (ذهول) ، (صراخ) ، (فراغ) ، (حشرجات) ، (أحزان) ، (اختناق) ، (دماء) لكن اذا قرأت القصة ثانية وحاولت الدخول في «تكوين» البطل لن تجد مايستوجب ارتباكته ومرارته وأهواره وذهوله . . الى آخر الصفات المذكورة، فهو مجرد عازف تركته امرأة، شعر بعدها بفراغ

هائل، وهذا الفراغ لايسد غير الموسيقى إذن، كيف خسر المرأة والموسيقى معاً؟ هذا ما لم يعرفه أحد، وربما كان السطر الوحيد الذي يوحى بفقدان المرأة هو السطر السابع من الصفحة ٢١ والذي يقول فيه:

- «منذ فقلها وهو شعر بفراغ هائل في هذا العالم فقط وأبطال زعيم الطائي كلهم سيكون ١٤ قصة قصيرة كلها تبدأ أو تنتهي بأن يبكي البطل، بل ان بعض أبطاله يهدون بالبكاء والبعض لايد ان يبكي مهما كانت الأسباب واذا ماتت فترات صفة البكاء تجد انه يختار صفة ثانية لكنك ماأن تعيدها إلى أصلها حتى ترى ان (البكاء) هو معها أيضاً

- اغرق نفسه في بكاء مرير صفحة ١٥ من قصة (حلود الملكة)

- ولا حقت العرف بدأ يبكي صفحة ٢١ من قصة (العازف)

- حين يكون وحيداً ويبكي مع نفسه . صفحة ٨٢ من قصة (الحصن).

- توجه نحو الباب وحاول فتحه عثاً وبكى . صفحة ٩٣ من قصة (الشرقة)

- سوف أبكي حياتي . صفحة ١٣٥ من قصة (يوم ليس ككل الأيام)

- يخشى ان يهيبه امثلات بالدموع . صفحة ٩٩ من قصة (السواد)

- ومايثل ان اغرورقت عيائه بشيء ما كالبكاء . صفحة ١١٠ من قصة (الهيبي)

- وهو يصرخ ويبكي نفسه وأرضه التي لن يعود اليها ثانية صفحة ١٢٢ من قصة (تلك الأيام).

- وهناك قصة عنوانها يقول .

- وقت بين الظهيرة والبكاء . صفحة ٣٥ .

- وركضت على الدرب المعشب بأكية . صفحة ٦٥ من قصة (عطر الرجس).

اما قصة (علاقة) صفحة ٦٩ فهي حالة من (بكاء) لا يبع معها اختيار سطر او جملة بعينها . . وفي قصص أخرى ترد كلمة (صرخ) أو (صرحت) ويعني به البكاء مثل قوله على الصفحة ٤٧ من قصة (الوادي):

- سحبت اليها بمناء، متأللة أخذت تصرخ قال لها: اصمتي، اصمتي .

وبعض القصص ليس من (بكاء) فيها ولا من يحزنون لكنها رغم هذا ماكانت تنتهي إلا (بدموع) الفرح وهذا أضعف الايمان . .

أما عن المكان فالقاص زعيم الطائي يشترك مع القاص أحمد خلف



في ان القصص جميعها - ودون استثناء - يجري أحداثها بين أشجار السرو والبيوكالتوس والصمصاف وسواها . . وليس من الضروري تخطيط جدول آخر لكل نوع من هذه الأشجار، فهي ثابتة وثابتة في كل المصاحفات، ولست أدري حق كيف تنسى هؤلاء الشموص النعش بين الصمصاف والتعيل والزهور والقداح ورغم هذا يكون من أول صفحة حتى آخر صفحة من (الشرقة) التي يطل منها القاص رعيم الطائي؟

حسناً أنا على يقين، من ان القاص حريص على مستقبله مع القصة، وهو يتواصحه كاتبان وبطموحه ككاتب سيحقق نفسه - واثلاً - مهراً ففصل وما كنا نريد بهذا النقد الموحسوى تحية على هذا الجهد الإنساني العذب.

\*\*\*

لا يسعى - هنا - إلا تكرار كلمة قرأتها في مذكرات كولن ولسن (رحمة نحو البداية) يقول فيها على الصفحة ٤٣٨  
- ان الكاتب المبدع يحتاج إلى قدر معين من المصارعة وهدم التشجيع، تماماً كما يحتاج الكلب إلى بعض المضغ في وجباته ومن يستمر في الكتابة يكون أفضل الجميع . أما إغداق التشجيع على جماعة من الكتاب وهم جميعاً من الناشئين، سوف يكون شبيهاً بوضع السيد والمحصبات للأحشاب في أرض مهتلة

ثمة أساء تكتب القصة القصيرة منذ وقت طويل، لكنها لم تجد من يشير إليها بخير أو بشر، وهذه إحدى سينات النقد وقصور النقد لعل (جاسم عاصي) واحد من هذه الأسياء، فهو كاتب جيد أو لنقل أنه ليس أقل شأنًا من الذين يعرفهم ونقرأ لهم والذين يعلنون عن (وجودهم) هنا وهناك . .

ربما كان تواضع «البعض» من الكتاب لا يناسب مانحن فيه من التهريج والصراح فهم لا يخشون سوى جهودهم وإذا استعدنا كلمة (جول روتار) : «من السهل على المرء أن يتعب ومن السهل جداً أن يكون سعيداً» أدركنا ان الحفاظ على الذات من الزيف والاعلان التجاري واحدة من أصعب المسائل وفي الأدب تكون القضية أصعب بكثير

جاسم عاصي بالمعنى النقدي العام، كاتب مترجم ورياً استطاع القول - بعد قراءة القصص الثلاث الأولى من مجموعة «خطوط بيانية» - انه كاتب حربي جليدي مكلف بالكتابة عن الحروب حرب تشرين ١٩٧٣ وحرب لبنان وزيارة السادات للقدس المحتلة، وقد جاءت هذه القصص أصعب من بقية قصص المجموعة لكنه لو تمكن من أداته وعاش تجربة الحرب فعلاً، لو أنه عانى في البحث عن طريقة أفضل للتعبير عندها ورياً أعطانا نتاجاً أعمق بكثير لكنه يطارد (العكسة) القصصية ثم ما أن تقع بين يديه حتى ثوبت ولا يحن

للقرء (استساعة) مادتها احرام

اول قصة عرواتها (الفرح) عن امرأة تنظر رجوع زوجها من ساحة الحرب لكنه لم يعد، بينما أحست بشيء يتحرك في بطنها، معادلاً بذلك بين غياب الأب وقدم الطفل البديل الذي سيحتل مكان الجسدي الغائب (أو الجسدي الشهيد). القصة جيدة لكن مكررة مرات عدة بأقلام كتاب آخرين واسلوب جاسم عاصي في معظم القصص لاغريبة فيه ولا جديد، انه الاسلوب البسيط الواضح والتماسك أحياناً . .

- في مقطعات الشارع المترب راحت تواصل خطاها مثل قطعة طلام وسط هذا العيش المتهيب بالحرارة والور. صفحة ٧  
القصة الثانية بعنوان (مخططات أولية) وهي عن الحرب أيضاً . طفل اسمه أحمد يرى صورة (ليان) متسحة ودموية، الأب يقول له

- إن ليسان جميل لكنه لا يرى غير الدم والانفجارات والكتائب . (الحرب، والارواح، هدم المباني الشاهقة الجميلة والدماء التي تغسل الشوارع) صفحة ١٨ .

لكن القصة جاءت صعبة معقدة، إن قلت على شيء فهو فقر التجربة أساس صحتها وسواقصها، ان الجسدي التي أورد فيها (الكتائب، تل الزعتر، العدائين، المقراء) كانت هشة وفقرية جداً والكتابة عن الحرب، تعني ان تعيش بعض التجربة أو ان تكون قد قرأت الكثير عن الحرب، أو ان تشاهد السيني على الأقل!

القصة الثالثة، حلقة احتجاج على زيارة السادات والتواصل مع انتظ هري في حركة لم يتمكن جاسم عاصي من السيطرة عليها، لذلك جاءت كما القصص السابقة مفعلة حماسية صاخبة!

قال : ان الجماهير تستنكر الولاية

- انتظر، منتقلب الدنيا على رأسه في فلسطين. صفحة ٢٩  
القصة الرابعة (حكايات هند الظهرة) سجل يصنع الترويت ويرى في الموت مجرد صنعة، ورغم اعتراض صديقه عبود فهو قانع رغم شحة الورد الذي يأتيه من التوايت. لكنه تتأثر عبود وأعلامه في معمل كبير يرى فيه موحواً إلى العمل في مكان آخر بعد ان تأتي لمواقة من مكتب التشعين وقر على رأسه عبارة (سجار ماهر قصي عمره في هذا العمل وأتفه) صفحة ٤٠

\*\*\*

قصص جاسم عاصي مريحة بالبراديات والتلفزيونات وسواها . . لا بد من وجود (جهاز) كهربائي في البيت أو الشارع أو الرقاق، بدون هذا الجهاز لا ندري كيف كانت ستأتي بعض قصصه وسأذا يعمل؟ فهو يعتمد على اتصال الحداث للقرء بواسطة هذا



الجهاز، اقرأ مثلاً قوله:

- يفتح الراديو، تنطلق منه أناشيد وطنية. كما في قصة (الورشة) .. ثم يقول في قصة (تخطيطات):

- أخذ يراقب شاشة «التلفزيون» وهو ينقل أخبار لبنان

في قصة (المرح) يكتب:

- ياويده مالمدي يقوله الرجل في (المالكرون)؟ كذلك في قصة

(معبّر للهاث، جسر للفرح) يقول

- حين لاحظت منظر «التلفزيون» من الأعلى كثرت عندي

لاسلطة

ثم يكتب في قصة (مخطوط بيانية)

- حديق في شاشة التلفزيون .. و .. أنشد جميعهم لما تعرضه

الشاشة ..

بل إن بطله ((مدمن على مشاهدة التلفزيون وقد غدا ذلك جزءاً من حياته)) كما في الصفحة ١٨٩!

في قصة (معبّر للهاث، جسر للفرح) رجل وروجته يسافران إلى بغداد، الزوج غاضب بسبب الساعة المنيهة التي اشترعها الروجة، لكن الحب كما في السينما العربية يتصر على العصب عندما يذهبان إلى بغداد حيث «رحمت أراقب التحيل المتبادل عن الطريق، ومنظر الأرض التي اكتست باللون الطباشيري والسبائك قد رنلت قطعاً» يفضله وسط فيض الشمس، سجت كل الأشياء في بحيرة رقرقة» وطبعاً لم تنس الزوجة أن تقول في بداية القصة لزوجها:

- ابق ولكن لاتنس أن تحب هوائي لتلفزيون .. صفحة ٤٣ ومن قصصه الجميلة قصة «البقرات» وهي حميدة في بساطتها وفكرتها، بقرات مسروقة من فلاح اسمه (سرحان) يبحث عنها ويعتبر البقرات قضيتها التي قد يقتل من أجلها .. لكنه من أجل سلامة القرية ومن فيها يدفع (العديّة) فتذهب أفعال سرحان مثلاً وحديث للقرية كلها

لما الأسلوب فهو الآخر جاء بسيطاً وسهلاً:

- وهو إذ يلهب ظهر الجواد يحمي بأن الغواء غدا مثل شعرات حادة .. صفحة ٦٩.

- في صباح، مثل كل الصباحات بدت القرية كعادتها، ينتشر فيها نعاء الأبقار ونباح الكلاب .. صفحة ٦٨.

ورغم أن القاص جاسم عاصي كان قد اختار عنوان المجموعة (مخطوط بيانية) إلا أن هذه القصة بالذات أقل مستوى من سواها فهي مجرد حديث عن رجل مصاب بداء الكسابة بسبب علاقة مقطوعة بينه وبين زوجته وهي بالتالي قصة رجل وحيد (مدمن على مشاهدة التلفزيون).

- لقد اكملت الذكورة أثناء المعاصرة على أن قداد فيتامين ك

من الطعام يصيب الإنسان بالكآبة، ليس كذلك؟ صفحة ٨٢

نموذج البطل الذي يعني به القاص جاسم عاصي، هو الإنسان الفقير، وهو غالباً مايكون صاحب حرفة (نجار- حداد) أجنبي أو فلاح أو امرأة معلومة على أمرها .. ولن نعثر في ١٣ قصة احتوتها مجموعته البكر على بطل بورجوازي أو عميل إلى البورجوازية، ليس هناك موظف كبير أو مقاول أو مدير عام أو حتى متقف يتكلم بلباقة.

أرجو- على أية حال- أن تكون آرائي في قصص جاسم عاصي حافزاً لقصص أفضل ومن حقه ألا يأخذ برأيي أو برأي أحد، فقد قال (فريدريك هوبلاني)<sup>(١٥)</sup>:

- هناك ثلاثة آراء أقيم لها أكبر وزن: رأيك ورأيي والرأي الأفضل.

ولهم أن نكون متواضعين في طرح آرائنا، حتى لو حققنا أعمالاً تستحق أعظم جوائز الأدب.

\*\*\*

أرجع إلى عبارة مهمة قالها برناردشو معناها «أن الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصعبة اللازمة لها كما يشق ليلاء المجري الذي تسير فيه ورجل الصعوبة الذي لا أفكرك له يشبه في عدم جدواه مهلهلاً يشق قناة لأمه فيها .. فدا شتاً أن محدداً شيئاً من ذلك، قلنا إن الرواد في كل من، يبدؤون حياتهم عدلة بالعمل التقليدي ويستمتعون براؤوسهم حتى تنضج أفكارهم الخاصة إلى الحد الذي يتيح هذه الأفكار أن تلح عليهم كي يعمروا عنها».

وعند قراء مجموعة القاص كاظم الأحدي (غناء الفواخت) وجدت أنها لفتت عينيها فعلاً .. وتشير إلى كاتب مبدع، وأقول عن ثقة أن القاص كاظم قنّان ذكي صادق مع نفسه حريص عليه وقد أسعدني هذا العطاء الثمين الذي تحقق لقصته العراقية في هذه المجموعة التي احتوت على ثمان قصص جديدة بالقراءة والنقد والمتابعة .. وهي المجموعة الثالثة للقاص ..

بذكاء حاد وأيضاً بدقة العنان كاتب القصة .. جاءت (الممرات الجنوبية) هذه القصة الصعبة ورغم أنها تذكر القارئ بكتابات محمد خطير إلا أن الأحدي استطاع التمرد بهذا الجو الغريب حيث يتابع حركة (سلاحفة) يكشف عن هواجسها من خلل حركاتها:

- مرة أخرى واجهت السلاحفة نبتة (الشمليج) الشوكية، مفروشة وطرية فاندست تحتها وأمة أن تحت أعضائها لآ أكثر طمأنينة من عالم النهر .. صفحة ٤٩.

في الجزء الثاني من القصة نثار قرب مكان السلاحفة على ثلاث نسوة وثلاثة أطفال تدور بين النسوة أحاديث وذكريات بينما يعوم الأطفال في النهر، حيث تلقف السلاحفة على مقربة من أحدهم



أما الجزء الثالث من القصة فيدور في البيت تحت غطاء الليل في حوار لا يصب في مكان معين إنها تشعر كأن الحارطة اختصت لكنت تقرأ - كان وحده هناك، وجدته بالياً، المسلحة تريد أن تطلع من تحته .

دون أن يعطيك القاص جواباً معقولاً على ما فات شرحه في الفصل الأول والثاني . . وإذا ما رجعت إلى القصة وقرأتها ثانية سقفت على واحدة من القصص الجيدة، تكشف عن موهبة القاص، رغم أنني وقعت على تعابير زائدة أو ذات بناء هش كان من المفيد طرحها بصورة أفضل مثل قوله .

« قالت التي ولدها قد قال (إنها تريد شجرة اسدن) . وأيضاً .

« فقالت التي ترو عن زوجها .

وقوله صفحة ٦٠

« فقالت التي قالت لها يا جنية!

الآن يجد معي الصديق كاظم الأحدي أنها ثقيلة؟ على أية حال، إنني أدهو القراء لقراءة (الممرات الجنوية) للوقوف على قاص عراقي موهوب حقاً .

قصة (الاجازة) حكاية جندي يعود إلى أهله في إجازة، بشرط عليه القيادة لصمت على الحرب التي سكت مدافعها في (ع) الانتصار ورغم حاجته العظيمة إلى رؤية زوجته وأطفاله ورعيته في الحديث عن مهازن الحرب لكن شروط الاجازة محدة . « يعني يصارع المهسا أن تصرف كيف تستطيع أن تسكت أن تتعلم الصمت، ليس أمام الضابط فقط، بل أمام أطفالك وأصدقائك لأحدث عن الحرب، لأزيارات لأخروج من البيت هذه اجازتك يمكنك ان تقضيها مع زوجتك، لابد انها طلبتك كثيراً هل سمعت يا مرعل المهسا؟ صفحة ٢٥

ربما كان مزعل المهسا يردد مع نفسه:

« ليس لي صالح الجيش المنتصر أن تتوقف الحرب، إن ذلك يشل عزيمة الجنود أليس كذلك؟

ثم يقرر بصوت عال كما لو أنه مدلل في ساحة القتال:

« سيدي، لأزيد شيئاً سوى أنني سأحدث أطفالك عن الحرب، لأنهم طلبوا مني ذلك قبل أن أتلقى أوامركم من واجبي ياسيدي أن أفعل ذلك

والقصة جاءت سهلة وهادئة . . في حدود ما تقتضيه من إنفعال، لم يكن فيها الروح الخطابي المتفعل الذي يعظم به في قصص أخرى كتبت عن الحرب أيضاً . والقاص كاظم الأحدي تمكن أن يعطي ما يريد بلغة بسيطة غير ملفقة، ولهذا السبب فقط، جاءت القصة قريبة إلى النفس، صادقة .

أما العمل الذي اسمه (اللؤلؤة) فهو جميل وعذب لكنه لا يدخل

في تصنيف القصة القصيرة، فهو مناجاة وحكم وكليات (مأثورة) أكبر من قدرة الفرد على تحقيقها . من هي (سفانة) هذه التي «تتلك كل كنيت الحكمة والتي يدخل صوغها إلى أعمق أعناق عقوبنا؟» هذه الساحرة العملاقة، التي لا يقف الرجال إزاء قلمتها والتي يلعب في عينيها برين الضوء؟

ثم من هو «جعفر السامي» الذي يعبر أجيال ويسهول ولا نهز هذا المارد الجوال الذي (يستطيع أن يصرع مائة قامة في شمس نهار واحد دون أن يطرح قامة إلى حفص الأرض؟) . ثم كيف بدأت القصة - إن سميتها كذلك - وكيف انتهت أين اختفى جعفر السامي، بل كيف ظهر؟ كيف يستطيع هذا الرجل أن يصرع مائة فرس في يوم واحد دون أن يتعب؟

لا شك أن القصة تحكي عن (أسطورة) مرت في حياتنا، قد تكون محض خيال وقد تكون حقيقة . لكن اللغة في (اللؤلؤة) جميلة فعلاً والحكم التي وردت - رغم روح المبالغة - جاءت عذبة وسهلة

« من فيكم يعبر بحر القوة يلقى الورد الأجر صفحة ٨ . أو . باب المحبة يفتحها العاشقون وهم لا يدخلون واحداً واحداً؛

لأن تلك دجلة الخائنين من وهج المحبة صفحة ١٥  
لكن الشعور الصام - إزاء هذه اللؤلؤة - لا يقول لك إن ما تقرأه «قصة» بل هو إنشاء ذكي محبوك يناسب التعيين على لوحة فنية في معرض تشكيلي

« نقب بين يديها مبهوتين بالبهاء الألق المطوق وجهها، وتلك العين المصافير كياه الشجر محملتين أبد براحة السهم  
صفحة ٨

\*\*\*

عندما يكتب كاظم الأحدي قصة ما، يظنه في ذكر اسم البطل في محاولة - تأتي بائسة -حياناً - لتركيز نمط معين من الشر في ذاكرة القارئ. كما في قصة «غناء الفواخت» وهي قصة اعتيادية ليست بمستوى «الممرات الجنوية» رغم أن الأولى كتبت بعد الثانية بعامين وليس في هذا للأسف دليل عافية بالنسبة لقاص مجتهد مثل كاظم الأحدي . . فقد ورد اسم البطل «الدوسري» أكثر من ٤٤ مرة في عشر صفحات . . وعندما قرأت القصة ثانية تمكنت بتفسي من حذف ٣٥ «دوسري» دون أن يطرأ أي تغيير في أومعني أو حسي على «غناء الفواخت»

إن التأكيد على اسم البطل في أية قصة، يأتي لعاية في المضمون أولاً وفي الشكل بعد ذلك أما في هذه القصة لما كان مقتعاً تكرار اسم (الدوسري) إلا تسع مرات فقط دون أي مساس في الشكل أو لمضمون . . ثم ماهي قصة «غناء الفواخت» التي رفع عنوانها على



(بمجموعته) القصصية؟ رزاق الدوسري فلاح محبوب من أهل القرية ويعني ثالثاً.. ويبدو أن العناء هنا دليل الخير الذي يعيش فيه، وكل ما يتعلق بالدوسري إنما يأتي على لسان امرأة عاشقة تحبه وترى في طبيبات الأرض رائحة الدوسري وهي تكرر بعد كل مقطع أو مقطعين

يحاط التي يعني لها الدوسري

- يحاط التي يتزوجها الدوسري

ونتهي القصة دون أن يعرف القارئ من ثمة (حظ) لتلك المرأة وإذا حل بها وأين انتهى الدوسري كل هذا بلا جواب، لكن الدوسري مازال يعني حتى آخر القصة..

أما قصة «أرجوحة الماء الهادئة» فهي مجرد وصف لا يقف عند حد، رجل وطفل، الطفل يحوم في الشط والرجل ينظر إليه يسأل ما إذا كان الماء بارداً، ويعلم أن يحوم مثله، ثم نهاية القصة ينزل إلى الماء ليس أكثر

أد نمعن في الوصف لغاية غنى أكبر من الوصف مسألة معقولة، أما أن نتفحص نفس القارئ بالوصف لذات الوصف فتلك مسألة أخرى..

- عالم الخيل المتباعد والمتقارب الرق وس، عالم تلاصق رق وس شلالات الضوء المعلقة وهي تتمدد وتعتريش في عجب بحراب السجل أو في عميق مياه النهر.. هادئة وستقبل الريح الصيفية الخفيفة.. إلى آخر الصفحة ٧٤.

\*\*\*

وكاظم الأحمد حريص على التذكير بأجواء البصرة، التحيل دائماً، والشط وغناء الفسحة والقناطر والقري والمرار والدشاديش التي تكررت عشرات المرات.

\*\*\*

وأخيراً في نهاية هذا الجزء من «إشارات أولى» في القصة العراقية المعاصرة\* أود القول بأنني سمعت من أصدقائي كتاب القصة أكثر من عتاب يقول (لماذا ابتعد عن القصة إلى النقد) وفي الحقيقة ليس في هذا القول من صواب.. فأنا مازلت أكتب القصة، لكنني

أرى في قراءة وقد قصص الكتاب العراقيين نافذة لانداع آخر.. ويكفي أن البحث أو صلي لمعرفة القث والسمير، وجعلني أعرف بعض قصوري وبعض إغصاني لكتاب مختارين ليس آخرهم كاظم الأحمدني ولن يكون أولهم أحمد حبيب أو موسى كريدني.. لأن الصراحة - الآن - تدعوني إلى الاعتراف بأنني ماكنت أقرأ الكثير لهم.. حتى أنني فكرت أن أجعل هذا الاهتمام (دون انقطاع) ليكون باباً لمعرفة الجديد الذي يطرا على القصة العراقية الجديدة.. وليس هذا بالتعال اليسير حقاً؟

### هوامش وملاحظات

\* لا أريد الادعاء أن هذه الدراسة تلتزم منهجاً أو خطأ معيناً وإنما تحاول عبر خصوصية أرائها أن تفتح تصب العيون حقيقة ما نحن فيه وما نعلم أن نحلقة في (فن) القصة القصيرة، وإنما أولاً وأخيراً ليست سوى (إشارات أولى) تساعد لناقد مستقبلاً على دراسة والقصة العراقية المعاصرة، من خلال تطبعات وأراء كاتب قصة قد تكون له درايته وإحاطته ببعض عيوبها وسيأتها من «داخل تجربته الخاصة» حسب ومقدرة إذا ما وجدت ثمة ثغرات أو أخطاء أو مواقف ليست في مكانها الحقيقي

\* كما لا أريد - هباءً وعلى طول صفحات هذه الدراسة - أن نفسي من أية اشتوة إلى أمراض القصة المعاصرة - الأخطاء ليست متشابهة لكنها في آخر الأمر قد تشمل العديد من كتاب القصة وأنا بينهم

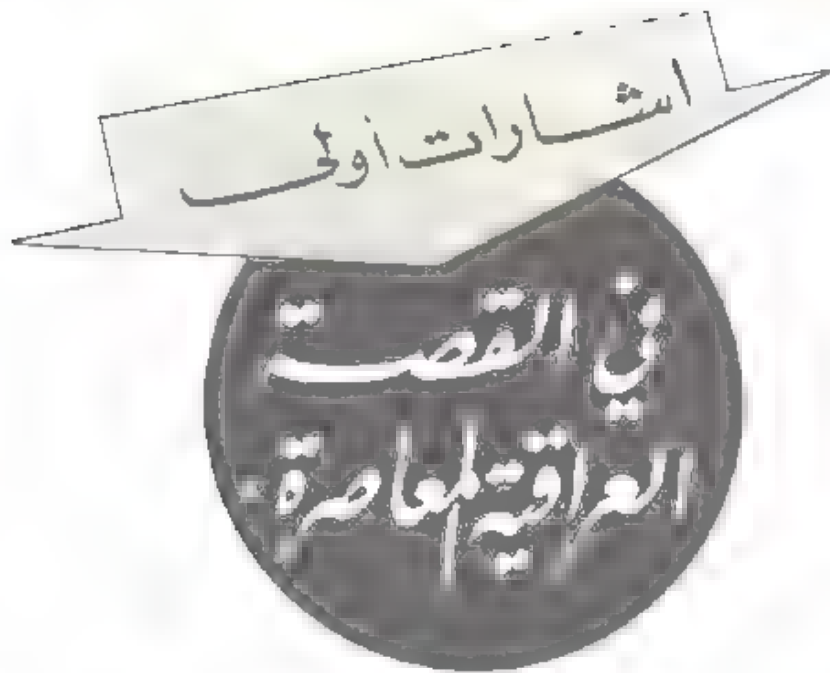
(١) مجلة فنون، العدد ٤٦ الصادر في ٢ تموز ١٩٧٩

(٢) جريدة الجمهورية العدد ٣٩٩٦ في ٨ / ٨ / ١٩٨٠

\* القاصوس الضاحك، تأليف مورييس مالمو - ترجمة سمير شبحاني راجع الصفحة ٩٤

\* ليس من شك في أن هذه الدراسة اعتمدت على أراء وهوامش وانطباعات سبق لي قول بعضها على صفحات الجرائد والمجلات العراقية والعربية، وقد وجدت في ربطها وسيلة إلى إيضاحات أوسع، تعطي في النهاية فكرة عامة ومهمة عن ملامح القصة العراقية، والمروء التي نشرت ثلاثة أجزاء طويلة في مجلة (الموقف الأدبي) المنشقة بين أيدي القراء الجزء الرابع





## ”فهم قومية“

٢

عبد السلام

سبب منه حال مصفيه رابعة ، اعطى في مصنفه ،  
سيرة على حصة من النسخ العربية ، بعد كتاب  
منه ، ندي حتى ويدع ، ينفلي ، وادي يحدس  
ويرى ،  
سبحان ايضاً ، ان مجيب على بعض الاسئلة ،  
التي طرحها الجو الادبي ، بعد مرور ما يريد على  
٦٥ سنة من عمر القصة في العراق .

\*\*\*

لا بد من التوقف عند كتابه ، وظهره ،  
لحرسه بشيء من الهدوء ، متى نلخص كنه حدة من  
عيوب و حسنات القصة ، وقد نجد في البحث ، مرسة  
يجاد الحل لمصنف القصة العراقية وصحة كتابه  
العراقي ، والقول بروح المسؤولية ان القاص العراقي ،  
ومنذ وقت ليس بالليل ، صار يبتس من الجارب ما

يقول برتراند شو :

— ان الامكار الحديدية تسجنك لتقبح الصنعة  
اللامرأة لها ، كما نشي المياه المجرى الذي تسير فيه ،  
وربح الصنعة اندي لا افكار له ، تشبه في عدم جدواه  
مهندساً يشق قناة لا ماء فيها ، ناذاً شطناً ان نحدد  
شئ من ذلك ، قلنا : ان الرواد في كل فن ، يبدؤون  
حياتهم بالعمل التقليدي ، ويستمررون يؤولونه حتى  
تنفج افكارهم انحصاة الى الحد الذي يبيع هذه الامكار  
ان تسج عليهم كي يعبروا عنها ..

\*\*\*

قد لا يكون هذا المدخل — الى هبوط القصة —  
بما يكفي ، لكن تحول ان يداري ما لا يداري ،  
دو ، من يشعني بعض الداء في حقل قصتنا العراقية ،  
وعلى ندي ربع الرابع من القرن العشرين ، الذي



التي جانب ذلك ، مات من الديوي ان تدن — في  
اوساطنا ، اميب كتاب ، وتجد دليل الادلة طوع  
بذلك ، سواء من النصريخات غير المؤولة التي  
يتنروها على صفحات جرائد في بعض محلات الدول  
العربية ، او من الحسنت اهدية في مقاهي الانب

ماذا حاولت الكنيسة عن أي (غلان) من قصاصتها  
عنيك أن تحترق أو قليلاً ، ونسبيل قبل شروعك في  
سفر عن مدى ما يمكن أن يحدث من خلاله وما  
مفدي الصدق واضادة والموضوعة التي بها تمارس  
اسطر الى مدحه وافكاره ، والى أي حد يمكن (الموعظ  
أو ( الصعود ) بأعماله الى المكان الذي تسحق .  
ستجد دور ريب أن عدم الكنيسة الجدي ، وأنها بحلوله ،  
أن تقول بمعنى الحق في بعض ما تقرا .  
ويكن ، تقي الأسماء الحيدة ، أعلى من



« بخلاف » و « ثم » ثم هي بعد الدلالة على  
بعض من بعض  
موسى كبري ، وهو اسم معروف  
تصريحه انفسه بالصدق والحق مع ، ولكنه مكتتب  
عنه مصنف حال في الخبر ( ٣ ) ،

( ريب ، ثوب مسمى ، ومن السؤل كان حلقها ، وإذا  
كنا بجانب القاص موسى كريدي يمثل هذه الأداة ،  
مقد نأكلها من حرمة على كل حرف ( يرمونه ) في  
قصصه ، مع ان ادلة المواقف انسبت قلبه في مجموعته  
( خطوات المسافر نحو الموت ) أو قصصه الأولى في  
أصوات في المدينة .



بدأت من القصة العراقية (الضائعة) التي مر عليها وقت حد طويل ولم يشر إليها بسببة واحدة !! وهي كما نعرف جميعا ، ليست أولى المحاولات في هذا المضمار ، فهناك لعديد من كتابنا ، يبدأ بمطأ قصصيا يستحوذ على (عواطفه ، فيحاذ به زمنا ، حتى يجد أن كل مسكن يكتبه إنما هو من نفسي (القلب) الذي بدأ به ، فيحاول ثانية أن يقرأ : كتابا مترجمة ، كساليب جديدة وغريبة ، حواريين شمر ، روايات غامبه ، لكنه ، ما أن يبدأ حتى يعود إلى نمطه الأول ، لتكتب قصة (أخرى) لا تستعد ملاحظتها وخصالها العامة مع كل يكتبه ، وهكذا ... نفس المرة بعد الثانية ، حتى يحرقه الفشل إلى تصريجات (المخرفة بالبيات الحسنة) أو يأخذه بخلاف من أبواب أخرى ، يصرفها ، ربما يرميها اداعيا ، أو حيلة تغريبوية ، أو هيمسا بوبوا في هريدة ، أو صفة (ثلاثة) في مجلة ، يتوحي إليها ، أنهما مصصيا آخر - قد - يملظه أنسيان

دعوتنا متأمل جيل المستفيحات ، بدواء من تعريته  
في اصصحات الادسية ، المصحات الاسبوعية ، وشمس الدين  
اندى استقر فيه عند مجية ( الكلمة ) العراقية ؟ ما  
جاء ؟

و بعد از آنکه به این تسبیحات رسیدند  
عزیزانم در محله مسجدی که در آنجا بود  
مردی که در آنجا بود و عرقه و عرقه  
سید ۵

ليس من شك في أن فقرات رائعة ارتفعت بها  
القصة إلى مستوى ما كانت لتحتم به ، تضمن ذات  
شروط غنية مهمة تنشر في مجلات لها مكانها في نفوس  
قراء والمقاد وانقلاب العرب ، ولها من الوضوح  
يفكرى ما كانت نحر من بيانه في قصص اخرى  
تدنيه — كل بالنسبة لحيله — لكن ما جاءه دقيق بهذه  
بتحدث ودراسة متأنة لها ، يجد ومونها وشأنها  
عند حالات بعينها ، قد سحرا أو تشاء ، تصعد و تهبط  
عند هذا او عند ذاك من كتب القصة ، لكنها في آخر  
مطالبها بقي وصلت اليه مجرد أعمال تجريبية لم تكتمل  
بعد ، ولم يصل إليها النهائية ، بحيث يقول عنها

قصه عريقة حسنة ، لم يبدف وحسبها وحدها  
المسند وسينوه ، وفق ما تفرغها احياة العراق  
والذي العراقيون ، بل قد تجدونها ذات اسلوب عصري  
رقيق وحسن لغة لم تردد حرما الا ببعض شئ ،  
واكثر من هذا تجد فيها تسحق اقراء اكثر من مرة  
على ما فيها من احاطة وتعمق هيقين لدواخل مطلقا ،  
نحت ادب لاجر وعراة لائبة لا تجد البطل الذي يكتب  
عنه بعض ، فهو يسي مثلا امام تنك في اوراق  
بعداد ، وليس من يسي الى بعض معه عند محضه  
الباص ولن تركب معه الباص انزل نحو البصرة او  
لصاعد الى نينوى ، انه لا يربط صلة الى القدم  
العراقي ، لا شمالا ولا جنوبا ، مجرد زهر لرجل ، ليس  
من البس ن براه العبد العراقي وليس من البطل  
ان تبيع معه حورا او تنقله في هوم لعالم ، فهو  
لا يتكلم عن امرأة ، لكك في بعضه يجد اسم ( امرأة )  
ما ، كما انه لا يعرف شيء عن النهر والطماطمة  
و... و... مع هذا تنعم رائحة عذرة للطماطمة  
واندبش عر مطور القصة ، ربما من باب التجميل

وهكذا ، لا تدري كيف أو ماذا يفشل كائننا  
العراقي في اتحاد رجل ( عراقي ) أو امرأة عراقية  
في قصة حب ، بل يعرف بها قصة عراقية قد تحري  
عن الحب ، كيف عذرا أو في حب الشيخ  
على يقين ، معوية ثانية ، أن بعض العيوب ،  
التي فيها ، يكاد لم يصح العراقي أن يحذف من قاموسه  
الشيء ، بعد أن يستعمل حبره ويخفف  
رائحتها من أغلب أعماله ، أما العيوب الكثيرة فما  
زادت كثرة بنظر أنقص الكبر ، الذي ينتهي منها تماما ،  
تولد القصة العراقية التي ستطر .

\*\*\*  
« أن بعض القمص ، تشبه أعلام التفريسون  
القدسية ، التي يموت فيها أنشور دائما ، جزاء عمله ،  
حتى تعلم سانس ن الرجل الشرير يحيا دائما ولا يموت  
إدأ » .

كجانب كثرة من القصص ، تعامل نخبها على  
إياها من الموضة المعاصرة ، بتي تحكيها « الموضة الوالتي  
يرى فيها المعنى مجرد عتبة للاستهلاك المحلي ، يمكن  
بها شراء كل شيء » اسم أجنباني يحمل أكثر من هوية  
وفوائد أخرى من كل صنف . وقد قال السامد بسليم  
عند انتادير حول هذ العدد الكبير من القصص في مجله  
( السبع ٤٦ )

ان القصة العربية تبقى لصلة الحزبية اليومية  
بمنتهى وحدث انما هو اننا نرى في







# إشارات أولها في القصة العراقية المعاصرة

## فهم القصة

بمقام : عبد الستار ناصر

حين أقرأ قصة جيدة لكاتب جديد - أشعر بالفرح ينسرب في جسدي ويمرسي وأحس أن قلبي أحرى بضائف التي العملية الإبداعية ، ومنعم أشد على نفسي وأعلن مساعدي ، إنما أظني - ذات الوقت - خوفاً سرياً على هذا الكاتب الذي ( جاء ) لبشيف ، ولكن ، كم من القصصين الشباب وكم من كاتب قصة من هيل سابق أصابه النكوص أو الذبول ؛ أما من الآراء المتعصبة الطارئة والمسرعة ، التي لا يعنينا الفن من قريب ولا من بعيد والتي تتعامل بلغة استنابية رقيقة ، وأما من الآراء التي تصنف وتعلن بمساذلة عن ظهور ( كامو ) جديد أو ( كلكا ) عراقي عظيم .. وفي كلتا الحالتين

عندما يعلم كاتب قصة بهوض القصة العراقية من ثورة التكرار ، وسهالة والتقليد ، تكون القسوة التي يطبقها في أحكامه ، مبررة وأصيلة ، وهو لا يريد فيها الانتفاص من قاص وأعلاء شأن قاص آخر ، إلا بما يقدمه كل منهما . فمكراً وتجربة وحياة وثقافة وعشقا حقيقيا للفن . تلك أن النفس الأصل عندما يفكر في مجد الفن أما يرى مجد ذاته وطموحاتها في خلق ( عمل ) عظيم يقام على الرقعة التي يعيش على بساطها ، أملا في رؤيته حديده للعالم من خلال ميون أخرى ؛ ترى وتعي لتكتب . ليكونوا جميعاً في الساحة بحثين عن عمل أكبر ومن أكثر عمقا وأصالة .



— سببا إذا كان القاص الجديد لين العود وطيب السريره — يضيع علينا هذا القاص ، أما لحالة الضبوط والشعور بالصفر وأما بالرجسية والمكثيرة ، وهما معا ، يأخذان الكاتب الى ( قنبل ) اكيد قد تخطى مراحله من واحد الى ثان . ولكن النتيجة واحدة في كل الاحوال : وهي ان نخسر كاتبنا الجديد بنفس السهولة التي نخسر فيها نصف ديسر في لعب الطاولة .

وتليل من النقد الحيد الرصين المتناسك ، الذي يحترم الفن ، لهو افضل عشرات اترات من نقد طويل وعريض في عشرات الصفحات — انمولسكايب — الذي يطفح فوق بحر الابداع ولا يقفوس في ثرايبه واسراره . وإذا ما وجدنا النقد الرصين المتناسك الذي لا يعلن رأيا في حالة سكر مع حفنة اصقاع يتنازل عنه في حالة سكر أخرى مع اصقاع آخرين يكون علينا يومها — إذا وجدناه عملا — أن نكرر قوله ومؤمن معه في جودة فلان وهزال فلان ، اذا ما وعينا ان رأيه قد جاء بعد دراسته ذات جهد أصيل ، وان التعب الذي حقق نتائجه ، لم يكن من اجل المال والشهرة حسب — وله حق فيها — ولكن أيضا من اجل كاتب جديد يحتاجه الساحة القصصية ويحتاجه الوطن : اسما يضاف الى قائمة المبدعين ، يجب الحرص عليه كما نحرص على العملة النادرة ، وهذا بعد ذاته واجب لا يناقش .

ترات قبل انام ( لاوسليا هند الارض ) للقاص عبدالاله عبد الزقاق ، واعرف جيدا ، معد قراءات مسابقة لقصاص عبدالاله ، لانه يمتلك — الى جانب المصمون الجيد — النغمة السلمية ، التي يعمل على تحنها كلمة كلمة ، حتى تصبح انقصة لحنية ( تمثالا ) جابدا لا يمت بصلة الى القصة ، وهذا ما يؤسف له ، ولكننا نقرا مبحثين عن عوس جيد له ، ونسب النغمة السببه والمضمون الحد ، حتى نباحا باقوله :

— يساب في مجراه اضيق سطوة الفرد .  
— بدا جسده في احتلاط الضوء الخفيف بقشامة العروب بمثابة لطفة داتكة تمزق المراعات .  
أو

— تجهد بشوة في بعثرة نفاط حبر تنمها الضبوط .  
ويكثر من وصف الصوت ، حتى لينسى احانا ، نصف الصوت بصوت آخر ، وجد مثلا :  
— صدى صوت خضيري بري بيع .  
— صوت يشبه الحبحمة .  
— صدر منه ، يشبه التاوه .

كل هذا في قصة واحدة — لم تذكر كل اصوامها — اسما ( السيف ) حاول فيها القاص ان يعطي مثلا في القصة الناحية ، لكنه انقدها بما لا تحتل من جبل طولة — لا تجدي — حتى جعل منها مثلا في ( الشكل )

القلق ، الذي سوهم السفس ان فيه من ( الموهبة ) ما يكفي قصصا كثيرة أخرى ، ولكن تحت الحروف واختيار المفردات وحشرها في ( جبل مفيدة ) اذا جاء دون طوع الكاتب ، اي بمعنى آخر : اذا جاء بحثا عن الاثارة لذاته ، فقد يسيء القاص الى عمله من حيث اراد ان ( يصنع ) عملا جميلا .

وعبدالاله يتأثر باحواء القاص محمد خضير ويرى في ( اشكاليه ) ومواسيات قصصه مظهرا سائيا من مظاهر القصة الجديدة ، وهذا حقوقي ابي حبا ، ولكن : ان نكتب قصة اتت تعرف سرها وفنائجه ، وكيفية اجتزاء بواقصها ، لايشبه في شيء . ان نكتب قصة بعدد كبير لا يعطي بالنالي غير قصة منقطة بالتجريب لذات التجريب . . وليس من شك في ان محمد خضير قد تجاوز لعبة الشكل لذاته وصار يكتب القصة بعد ان عرف اسرار اللعبة القصصية او بمعنى آخر : عرف اسرار الفن : اشراقاته ، بناييعه ، تأثيراته ، وابن يصيب آخر .

واذ كنت قد احترت ( السيف ) للقاص محمد الرراق فقد قيل عنها الكثير ، وأما اري انها قصة جيدة خارج هذا الورد فبها سميت الشكل لذاته ، والادخول في اللسة دون وعي لمر الذي يكمن في اوردة الفن القصصي .



ان البحث عن مفردات جديدة وعربية ، يستلها البعض من الثوابيس والمرجمات — والمهـويرات اللطيفة التي تتوارد يوما بعد آخر — لا يعني دالها : ان القاص يحرز تحربة حياتية وفنية وسياسية جديدة ، وكلنا نعرف ان ( اعداد ) قصة لا يشبه ( كتابتها ) وجوه العمل شيء وزجرته شيء آخر .

والقصة الشابا احرزت في مصمار الزخرفسة والتزييق ما لم تنص اليه كتابات الجيل السابق ، ذلك ان عنصر التشويق — بوسطة اللفظ والمردة الجميلة — اخذ مكانته في النفوس وهذا شيء مهم ونافع ، اذا تساوى مع عنصر التشويق وعنصر اللشاده في المضمون ، اما ان نخلق اعمالا تركيبية وفلقدرية — وحتى وسومت براقه وعناوين جانبية لا علاقة لها بالمصمون — ونترك حملها على عاربها مستطرين ( نقدا ) راقا هو في الوقت نفسه لا يقل ( فانتازيا ) عن القصة — ذات الصدى الجميل — الذي يهز النفس ولا يترك الا اثرا جباليا مهورزا مرعانا ما يتبخر من ذهن القراء ، بل ، سرعان ما يكشف الناقد الجديد : كل خطوط اللعبة من لول حرف لى اخر رسم فيها . .

اقول : اما ان نكتب اعمالا كهذه ، فذلك هو ( السقوط ) السهل في ( وهم ) الابداع وليس في عملية الابداعية التي تريد .





ان بعض الجبل ، وحد مثلا :

— رجل يشرب الشاي ويدخن سيجارة ويفكر في

مه المريضة .

لا تريد من سوى ما فكرنا ، اما ان يكتب صفحة  
مولسكيب عن الشاي الذي يشربه الرجل ، وعن  
السيجارة ويوعها ويكتب راح فخانها يسري في الغرفة  
حتى صار على هيئة امرأة .. ( محدق فيها انقاص  
قراها تشبه امه الرائدة في السرير ، او نجس للرجل  
اسما رمزيا ( خائيا ) نريد به معنى اخر قد لا يناسب  
بواطن رجل وحالاته النفسية والفسية ، ولكننا  
نرحه في داخل هذا ( الكيس ) وبغرض عليه حالاتنا  
وامراضنا عاطلين في كثير من الاحيان عن السلوك الذي  
( يجب ) ان يتوثر — مثلا — في رجل يحيل اسما مثل  
( تايه غضاس ) وهو اسم نجده في الاحياء الشعبية  
الفقيرة ، ولكنك تجد القاص بكله نكاه حاد ويعطيه  
رمز العصب والنفرد ورمز الضياع والعزلة وانفيه ،  
فب دام اسبه تايه غضبان فهو لا بد ان يكون ثالثها  
وغائضا ، حتى يقع القاص ويطله في تيه لا حد له ،  
ينتهيان معا الى قصة ( غاصبة ) ليس فيها اي شيء  
سوى الرورية المسكنة التي يرى فيها القاص وصولا  
الى مستوى مبصرة الرواية .

● ● ●

وكما في الشعر — كذلك في القصة — وفي ابيها  
عمل فني ، تكون القصة « ليست اطلاقا عاطلة ما »  
وانما هي تحلل منها ، وليست تعبيرا عن الشخصية  
بل هو تخلص من الشخصية ولكن بالملمح — كما يقول  
اليوت — لا يعرف ما الذي تعنيه ارادة الشخص من  
الشخصية ولعاطلة الا من يمتلكونها « وقول مثل هذا  
يجرنا الى عدد كبير جدا من القصص الهشة ذات  
السيولة اللغوية الباردة ، ذات التحرر اللغوية المكادبة ،  
ذات الاشكال القليلة والمفردات المقيدة والمصنوعة ،  
التي نكتب وترعى الى النشر كما ترعى الاشيد الرخيصة  
» — ذلك ان لمصلحة الكتابة لم تات — لدى هؤلاء —  
لا اطلاقا لمطلة او تعبيرا من شخصية ولا تخلصا  
منها ، وانما تجد ( هذا الجزء المتراكم من الكتابات )  
مجرد عملية بيع وشراء او ظهور اسم وصورة في مجلة  
ما او مجرد اعلان تنفيوي بالخط بعريس ، او .. كل  
ما لا علاقه له بالمر عالية ، وبالقصة القصيرة على وجه  
المقصود . وكان رجائي ان اهيل ذكر الاسماء ، ولكن ،  
كي لا يقال ان الراي — هذا — جاء اعتباطا وقلبا عن  
الموضوعية ، اعدد القصص بفتاوينها وكتب القصة  
باسمائهم — نجس ياسين في كافة قصصه المجموعة  
تحت اسم ( احتراق ) وسالم العزاوي مع كافة  
قصصه الاولى (دما على عنق المساء) ومحمد سمارة في

البيان — ٥٨ —

كافة قصصه القديبه والجديدة ، عدا قصه ( الشجرة )  
التي تصاب من تحت يديه لتقف على أول سلالم الفس ،  
وكان من الممكن لهذا القاص مع الكثير من القراءات  
والمحاولات ان يكتب قصصا جيدة ، ذلك انه ، كما  
بالسيرة لحيان وسالم ، يتمتع بهذه الحاسة التي تفس  
المخبة بالواقع ، وتربط بينهما ، وهذه بداية لا بد منها  
لكل قاص .

وقد كتب نجمان وسالم عددا لا بأس به من  
القصص الحيدة — الحديدة — التي نشرت في بعض  
المجلات العربية والعراقية ، وما رالا مستمرين في النشر  
والمحاولة ، يتأرجح بين النجاح والفشل ، رغم ان  
مسط الثاني اكثر ..

اب النديبات التي تراثها لمحمد سمارة فيها توجي  
بان القاص سمارة كان يملك اوليات العمل القصصي ،  
ولكنه اهدر امكاناته في ( اشياء ) حري بيسي أقل علاقه  
بها وبين لقصة ، فاذا قرنا له قصصه القديبة ( وعدت  
الى قريتي ) التي تذكر بقصص طه حسين و ( غرسة  
بلايهار ) نجد شيئا من الرعاة في وقوفه على احساس  
ابطاله وتصوره للكان ومراعاته للمجلة القصصية ،  
ورغم انها تنشت من بين يديه ، لكن هاتين القصتين  
نشرنا في عام ١٩٦٧ وكنت في ١٩٦٢ ، لكنت تجد ان  
الطوبى لقيه وبعد عشر سنين ، يكاد يكون صفرا ،  
وهذا وحده في يوسف به عند بعض قصصنا ، فهم  
يكررون الحواء قصة ما عدة مرات كان الزمن الذي مر  
عليهم لم يمسهم اي جديد من الحارب ، وكان الكتب  
في قراوها لم يمتح قديم اثاره او مائدة .

● ● ●

يتكرر بين وقت وآخر سؤال حريف ، قد يطرحه  
الكتاب على نفسه ، او يحله به على صفحات المجلات ،  
— ماذا تكتب ؟

والقصة ، مثل بقية الفنون المعطية ، تسلية  
سامية — كما يقول اليوت — ماتت لا تجد جوابا اصيلا  
وبقيما اذا ما سالت عن السبب الذي يدعم القاص الى  
كتابة القصة ولماذا يكتب الشاعر ( شعرا ) ولماذا يرسم  
المنين ( لوحة ) ..

الاحوة قد تكون واحدة او متشابهة ، لكنها  
ليست تامة المعنى ولا اصيلة ، فاذا سمعت كاتما  
يجيب : بأنه يخلد الى قصته كي يصيب فيها تناقضات  
عصره وانه يكتب حيث يرى مسعدته في خلق شيء من  
العدم .. ترى ان الجواب لا يعني الكثير ، وان من  
الممكن ان يقول : بأنه فخره الذي فرض عليه ، او انه  
وجد نفسه يكتب ولا يدري كيف كانت البداية ، او ايما  
جواب آخر ، وكلها بالتالي - احوة سهلة وحتى  
عبارة ، وليس بالضرورة ان تكون هي ( جوابه )



الحديد ، فقد يمر اقواه سنة بعد اخرى ، حتى نجد  
انه قال الكثير ، وايضا ، دون أن يحدد جوابا اميلا  
وفنيقا .

شاعر يقول : انها خلق حاله بدله لما تعانيه  
الدات ، واخر يقول : انها عملية بحث عن ثقاء بذات  
من تفرز عنها خفيها في العمل الشعري ، فهل صار  
الشعر لدى الشاعر او القصة لدى القاص مجرد  
( خلف ) متسخة لا بد من طرحها كي تبقى الروح نقية ؟  
واجوبة كثيرة اخرى ، نقرأها هنا وهناك ، يكررها  
القاص كما يكررها الشاعر ، كل واحد وفق مزاجه  
وحالته ، اب ان يكون الجواب وفق ما تليه فلسفة  
السؤال ، فذلك امر ليس من السهل أن نجد له جيلا  
حقيقيا ، لأن أي عمل فني قد يحمل ديك لا يشبه ما  
يحملة من آخر . . وكل ( حالة ) من تلك الاحالات ،  
قد تصير هي الجواب أو تحلق جوابا انيا يقترب الى  
الموضوعية أو قد يكونها ( معلا ) .

ولكن ، رغم كل الأسئلة ، ما زالت القصة انصيرة  
( هيا عذبا ) تزداد له عشما كلما ازداد اسامعا  
وتعتيدا ، وما زالت المجاميع القصصية تظهر وتتسع  
بسهولة وعشق لم يتواير منذ وقت طويل .  
واذا كنا قد انتبهنا لكتاب القصة : الفهم ،  
وعالجنا بعض ما كتبوا ، فقد وجدت لكاتبات القصة  
( عالية ممدوح ، لطيفة الدليمي ، وبثينة اسامري )  
اعمالا تكاد يكونها واحلاصها أن تتجاوز أعمال الكثيرين  
من كتابات المعاصرين ، ورغم الهفوات التي ومن معها  
الا انهم استقطبن — وفي وقت قصير — أن ينشرن العديد  
من القصص الجيدة . .

تمتاز ( عالية ممدوح ) بمشقة للجبل ( الكبيرة )  
التي تريد لها أن تكون عالية المعنى ، شامخة الإداء ،  
حتى أن قصصها صالحة جدا للالقاء على جبهة من  
السامعين ، كل قصة في مجموعتها ( امتدادية للضحك )  
لا بد أن تحدث فيها الواو ورسومات ، واطالها يتكلمون  
بارستقراطية بادخة وبعيدة ، وليس من الممكن أن تقرأ  
— حتى — سطرًا واحدًا دون أن تهجس هذا الجو  
السراني الخاص الذي تلتف به عالية ، ناسية ( خلف  
المفردات الجميلة والجميل المعنى ) حقيقة العمل الفني  
أو طبيعة ما يجب أن تكون عليه القصة انها هي تكتب  
في قصة ( نزهة ) :

— المسنة مخبأة تحت نجمة المحوس .

— منذ امبوسمين لم تثر الخور على أصنامي .

اما في القصة الثانية ( سكان المدن الاخرى ) فتقول :

— رائحة اخي بورحوازية .

— ساهك بغسي واتحرر منك بك .

— استبدل كل الصحارى بدرجة ريمه وسخونة  
شفتيه .

بينما في قصة ( المرأة ، الرجل ، وأنا بينهما )  
وهو عنوان داخل القصة نفسها ، ترد فيها بعدة  
— لم ات لى هنا كي اعيد بناء نفسي . . .  
او عنوانا آخر وسيمته : ( رصاص الإثسبح  
الساكفة في الذاكرة ) .



وعالية ، واحدة من كتابات القصة ، اللاتي أقرأ  
لهن دائما ، وأشعر بالمتعة وك اتحنس هذا الجهد  
في كتاباتها ، ولكنه الجهد الذي صحتقه لوحة زيتية أو  
قطعة موسيقية ، بينما في القصة انصيرة تكون  
( الانغماس ) و ( الألوان ) عملا مكملا للقصة وليس  
جوهرها . . والذي فعلته عالية ممدوح : انها جعلت  
من هذه التراكيب ( اصل ) العمل ولم تجعل منها ( سندا )  
لوصول الى جوهر العمل ذاته .

ولكن رأيا كهذا لا أتوله في جميع القصص التي  
قدمتها عالية للنشر ، فهناك العديد من نتائجها  
استطاعت أن تخرج بها من مازق اللغة الجميلة  
— لذاتها — الى خلق قصة ذات أثر في النفس ،  
وصارت اللغة فيها أساسا لتعميق المضمون وخطوة  
ذكية للوصول الى ( ذات ) العمل وبالتالي نجاحه .

ان قصة مثل ( اثنين ، واحد ، لا شيء ) رغم  
البذخ المنثور في سياقها من مفردات قاموسية محتارة  
وأغان عذبة نقرأها مع القصة ، وليضا رغم هذا التخت  
الذي يصل حد التشوش والتفجر أحيانا ، إلا انها — أي  
القصة اعلاه — تمتاز دون ذلك بشيء من الحرارة  
والخصوصية ، وقد تأخذ القاري حتى آخرها ، إذ بين  
سطر واحد وآخر بأن ( عرفتها لا يحفظها أحد . . ) و  
( ماذا حل بفرحال ؟ ) لتصل الى أن ( النغاميل )  
لم تعد لهم « ليكن اعرج أو بيد واحدة ، اسود و  
تحييا ، قصيرا أو طويلا » عالمهم ( أن يأتي فقط ) .

وهذه الحوافز — مع أغنية محتارة — تسامد  
القراء على الوصول الى النهاية كمن يترك فلما عاطفيا  
عليها لم يبق منه سوى :

« غدا ، سألح نفسي جيدا في حبيب »

« ولا أتردد عن البوح »

« فانا اكره كل المخلصات واكره العودة الى  
ابواء » .

وتلك أغنية ( القصة ) التي قد تبقى ولا تلتى  
في الذاكرة ، لكن قصص عالية ممدوح رغم  
أنك تنساها ، لكلك نشأتا — أحيانا — الى الدحول  
في اسرارها ثلثية . .







الجزء الأكبر من سيجها القصصية .

ومحب يكن من ( رأي ) أشعر بالمسؤولية وإنما أقول : أن لطيفة اللطيفي لولا توزيعها هنا وهناك ورغبتها في ظهور اسمها في كل جريدة ومجلة ، وكانت أكثر عطاء ، وأكثر دقة في نقد أعمالها بنفسها قبل نشرها ، وليس من شك - أيضا - في أننا قرأنا بعد ظهور « البشارة » قصصا اتصل لتعنى الكاتبة بنشرنا بجديد يستحق الاعتراف .

● ● ●

في قسم آخر من ( همونا ) القصصية وأشار لنا حول القصة المرافقة المعاصرة سنكتب عن ( بشينة الناصري ) و ( بديعة أمين ) و ( من مطهر ) و ( سميرة المانع ) وكائنات أخرى لا يحصى دورهن في الساحة القصصية .

وبعد :

تلك بعض ( هموم ) في القصة وعيها ، أملا آخر في ( قصة جديدة ) ليس من شك في أننا سنقرأها غدا ، ونعترف بها جميعا .

عبد الستار ناصر

وتتقرب بطفية اللطيفي في منهاجها الشعري من عالية مبدوح ، لها هي في قصص ( البشارة ) لا تكاد تنبت من قصصها الأولى تحت عنوان ( مهر إلى أحزان الرجال ) حيث المفردة ما زالت تمثل جل اعتبارها ، حتى تسقط معها في وهم التجويد ، وإذا كانت عالية ما تلاكها حلجس المفردة ومدى بعدها وأثرها في انفس ، تجد لطيفة وقد شعرت ( باللغة ) دون أن تستفيد منها ، إلا في تصعيد هذا الوهم العذب : في أنها تكتب قصة ، وأحق ، أنها تكتب نثرا يترشح بين القصة هينا وبين الحاطرة حيفا ، ويجد مكانه في ( المناجاة ) أكثر قرب ، وإذا أخذنا ( توصيلات من مسرحية لم تتم ) وهي القصة الأولى في « البشارة » نجدها تقول بنفس هذا الحسن الواهم :

— النساء يتخفن اللغة سلما للحب ويمثلن دانه في حذقت العيون .

كأنها تعد عن نفسها ( تهمة ) ما ، أو تحاول عكس صورة ما عن ( نفس ) هي نفسها وعن كاتبة تعد لا تكون سواها . .

وفي قصة ( وان تفوتو مرارة الحنظل ) وهي من القصص الجيدة ، تزدحج لمضمونها واسلوبها ، حتى مفاجا كما في بقية القصص بجمل - لا عار عليها - ولكنها تعكس هذا الوهم الذي تحدثنا عنه ، حيث تقول :

— احتواء كنيته الكسيرة لفسد زمني . .  
أو :

— مهر كنيته فوق الرؤوس محفلة بجلاحي بطل رجل مقاتلا ، ثم تصد على شحوب وجهه المحضر الذي ينه في خضم الوجوه الاصيله بها والخلاسية . .

● ● ●

ولسمية اللطيفي ، أقرب شها بعاليه ، في كونها مما لا يعرفان ما الذي يستوجب حذفه من جمل ومبررات ، فما دمت الواحدة مبهمة قد كتبت ، سطرنا ) معز عليها أن تحذفه حتى لو كان حذفه ضرورة ماسة لحذبه القصة .

وكما يعرف أن حذف الروائد وتشذيب القصة - حتى لو أصبحت قصيرة جدا - عمل دقيق واجتهاد كبير ، ولا يصح طول القصة ، أي شيء إذا كان نصف ما يرد فيها بحد حشو وإحلفات .

لسمية ، كأنه قصه جيدة ، ويعرف العمل الذي تديره ، لكنها لا تعرفه بعد جيدا ، فهي مثل بقية كتب القصة الشباب تقع غريسة المناجاة والحواسر والجمال الشعرية . كما أنها غريسة النطل المتعوانطلة منكبة ( جدا ) حتى أنها تنسى أحياء بأنها تكتب عن آخرين وليس من لطيفه ذنبا . . وطعنا ، ليس هذا رأيا جارما عن كل ما تكتب وإنما - باختصار - عن



## إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة

سماحة راجح

### ملخص:

يقف القارئ في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية والإجرائية التي اعتوت عالم الأسلوبية، من حيث هي تجربة نقدية متقطعة، تفتتت على عطاءات نقدية أخرى تنحدر من عطاءات المد اللساني في صورتها السوسيرية، حيث يتناول الباحث بالشرح والتعليق مجمل الآراء النقدية المنددة بعالم النقد الأسلوبي ممارسة وتنظيراً، وذلك من خلال تصريحات النقاد الغربيين والعرب ومن أولئك فذكر غريغاس وميشال أريفي وبيار جيريو وشارل بالي وسعد مصلوح وعبد السلام المسدي وسعير سعيد... إلخ

ولم تكن هذه الدراسة مجرد عرض أو استنساخ لآراء النقاد المنقذين فحسب وإنما هي محاولة من الباحث للتخليق في ضيلاء وصميمة تلك الآراء وفحصها فحصاً دقيقاً مع تقديم بعض الاقتراحات للجديدة الرامية إلى تكوين فضائل نقدية أسلوبية جديدة، تقوم على فلسفة الأخذ والعطاء من المادة الجمالية المسكونة بهواجس المد الشعري في تطلعه إلى مستقبل نقدي واعد، حيث انتقدنا ما يجب انتقاده وأبقينا في الوقت نفسه على ما يجب النقاء عليه، وسيجد القارئ في هذا التوصيف النقدي ما يضيء عتمة النقد الأسلوبي الجديد.

كلمات



الواقع أن الأسلوبية التي صاغ صيتها في الستينيات - لدى الغربيين - كاد أن يسند عليها ستار النسيان، وهذا ما تركه تصريحات النقاد الغربيين أنفسهم بزوالها، ففرياس - مثلاً - أكد فكرة زوالها، وقد أعرب عن القلق الحاد الذي يساوره حالاً تذكر الأسلوبية<sup>(1)</sup>

بل إن ميشال أريفي (Michel Arrivé) لم يتردد في «إلحاق الأسلوبية بالسيمية وإلحاقها فيها، مما جعل الأسلوبية منذ سنة 1965 لا تمارس من البحوث فيها على أنها علم مستقل من علوم اللسان الأخرى»<sup>(2)</sup>، فثمة تشابه كبير بين المبادئ والمفاهيم التي تعتمدها كل السيمية والأسلوبية، لأن كليهما اتكا على عطاءات المد اللساني، ولما كانت السيمية أنصب عطاء من الأسلوبية قرر «ميشال أريفي» إلحاق الأسلوبية بها، وإن كان أريفي قد دعا إلى الإعراض عن الأسلوبية على ألا تشغل هيزاً من الممارسة الإجرائية، مثلها في ذلك مثل باقي العلوم اللسانية، فإن اتكاء الأسلوبية على مفاهيم لسانية هو الذي زاد من درجة تازمها، لأن «الكثير من التصانيف اللسانية هي ترجمة أشبه بنقائض أو تأليف أشبه بترجمة، وفي مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس. بيد أن إثمها - فيما نرى - أكبر من دفعها لما تنطوي عليه في الغالب من تعقيد على الأصول وتشويه لها من عقد الصلة بين الأفكار لأننى ملازمة واستفزاز لها من سياقتها العلمي والثقافي على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة، ومن تلقى تدهور في أكثر الأحيان بين معطيات العلم الرائد والعلم الموروث»<sup>(3)</sup>

كما يرى سعد مصلوح، وفي وجهة نظر صائبة إلى حد ما، لأن المزاجية بين الأسلوبية كانت تكون مفيدة لولا استثمار الأسلوبية - بشقيها النظري والإجرائي - لمفاهيم ومصطلحات لسانية مفلوطة ومجتثة من أصلها الوصفي اجتناءً، أدى إلى تشويهها وتزييفها ليس إلا

ولم يكتف سعد مصلوح في توصيفه النقدي بنقد المرجعية اللسانية لعلم الأسلوبية فصحب بل نجده قد سلط الضوء على تلك الجداول الإحصائية التي



لم تعد تجدي نفعاً أمام تبرعم جمال النص ومن مظاهر هذه القصور أن الباحثين يحنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية، يضمونها نتائج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات، ولا شك أن مثل هذا العمل ياهط التكاليف ويحدود النفع في أن معاً<sup>(4)</sup>، فلما كانت الظاهرة الأدبية ظاهرة فنية بامتياز وحقيقتها هي حقيقة مطلقة، بل ساجحة في فضاء اللامحدود، على هذا الأساس أبطل سعد مصلوح إخضاع الظاهرة الأدبية إلى معادلات إحصائية مادامت الظاهرة الأدبية ليست ظاهرة كمية. ومن ثمة فبها تعلن ثمرها من دون شك على الأقيسة أو القواعد الجاهزة

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الإشكالات إشكاليات أخرى تتبع من الأطر النظرية أو من الأفاق التي تطرحها النظرية الأسلوبية ذاتها، لنلحظ مدى مصداقية تصورهما عن الظاهرة الأدبية، انطلاقاً من المفهوم ذاته، فإذا كانت الأسلوبية قد اتخذت من خاصية الانزياح (الانحراف) بعامته أساسية لها، وعلامة في التميز بين مختلف الأساليب، فذلك هو سر الشعرية فيها، وإن محاولة تصور الأسلوب كنحراف عن قاعدة خارجة عن النص هو ابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية وذلك في تقديرنا مدعى إيجابي من شأنه ألا يقيد من حرية المبدع، ولكن سرعان ما يذوب هذا الملمع الإيجابي في الوقت الذي نجد فيه تصوراً بلا أسلوب حينما نحتكم إلى هذه الخاصية، لأن هناك تصوراً لا تتحرف عن قاعدة ما، كما يصعب أيضاً تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقة العلمية المشبوهة، وفي ضوء هذه الخاصية يتم التعرف على الأسلوب تعرفاً سلبياً دون أن يكون هذا التعرف نابعاً من خواصه الجمالية، حتى وإن سلمنا بهاته الخاصية فلن تسليماً بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثيّة المتميزة وإن سلمنا بهذه الخاصية فلن تسليماً بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثيّة المتميزة والمتفردة، وفي ذلك إقصاء لقسم أكبر من شعريتنا العربية

هذا علاوة على وجود انحرافات لا يترقب عليها أي تأثير أسلوبية



كالإخطاء اللغوية أو الإملائية إلخ، هناك عناصر لغوية ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون حرجاً من القواعد المتعمدة

وفي ظل الانحراف يتم إهمال عناصر التواصل (المؤلف والقارئ) هذا بخلاف النظر عن سلبيات الانحراف في مستواه الإجمالي، ولعل هذه المنهجية هي التي جعلت محمد عرام يقول: «أخطر ما يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية، هو الاعتداد باللامح الأسلوبية القليلة المميزة وغير المستعملة عادة، وإهمال بقية ملامح النص وبنية الأساسية»<sup>(5)</sup>

وأما مشكلة الأسلوبية على المستوى الوظيفي والسياقي فإن أول نقطة في خطوات التحليل الأسلوبي هي اختيار معدلات التكرار للعناصر اللغوية (الكلمات المفاتيح) في السياقات المختلفة، فإذا كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها تعرض البحث لخطر عدم إمكانية العثور على للامح الأسلوبية المصنفة خلف البدائل، وإذا كانت العلاقة نصية شديدة البعد، فمن الممكن ألا تؤدي المقارنة إلا إلى نتائج تافهة، من هنا فإن المقارنات المبنيّة للأسلوب تتزايد صعوبتها وتتفقم كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو الاختلاف.

وانطلاقاً من حجم هذه الإشكالات وما يعترضها من تعقيد للنص الشعري استطاعت السيميائية أن تكبح جماح الأسلوبية وتقتصر عليها بعد أن نافستها، والسر في انطفاء نجم الأسلوبية يعود إلى قصور تصورهما وهو القصور الذي تعاني منه السيميائية ذاتها، ولكن الظية كانت لما هو أشد قصوراً، وهنا ما يفسر مازق الأسلوبية والسيميائية على حد سواء، فترى: من استطاعت التفكيرية أن تتخلص من مثل هذه المازق؟

وتفتقر الأسلوبية لمنهج واضح، ويتمظهر ذلك في تداخلها من البيوية نفسها كمنهج اتصحت معالته نسبياً، علاوة على دوّبان ملامحها في الحقل السيميائي واتكائها على الإحصائي كما سبق وأن بينا، يضاف إلى ذلك اتكائها على مفاهيم ثانوية القيمة (الانحراف)، الكلمات المفاتيح، إمكانات



النحوي)، فهي تلوب في الكثير من الأحيان إجرائياً في معالم المناهج الأخرى، وهذا ما يفقدها شخصيتها

ويتجلى نوبان الملامح الأسلوبية داخل المنهج البنوي بكل حيثياته، في الدراسة التي قدمها عبد الحميد بوزوية في كتابه «بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي»<sup>(6)</sup>، هذا فضلاً عن استعانة الباحث بالجدول الإحصائية عسى أن يكون لهذا الدأب نصيب جمالي، ولكن هيهات. وهناك من الباحثين من عمل على تنويع ملامح الأسلوبية بمفهومها المعاصر في ملامح الدراسة اللغوية التقليدية وبخاصة البنية النحوية، حيث «يتبوا للصلح النحوي القديم المكنة الأولى (الجملة الطلبية)، الجملة الشرطية، الجملة ذات الوظائف، فضلاً عن تفرعات كل صنف جملي، وفي ذلك التباس بين هويتين معرفتين»<sup>(7)</sup>، وهذا في المحاولة التي تقدم بها رابع بوحش في «البنية اللغوية لبوابة البرصيري»

إن هذه الشواهد تؤكد للعيان ضبابية وتفرقة النهج الأسلوبي (الأسلوبية العملية)، وذلك حينما تتبخر ملامحها على المستوى الإجرائي بتوزيعها على حقول منهجية أخرى، والسؤال الذي يطرحه هل في إمكاننا تأسيس أسلوبية عربية وسط هذه الفوضى النقدية الغريبة الحائرة؟!!

إن نقطة الاستثناء الوحيدة التي تجعلنا لا نقيم حين القطيعة مع الأسلوبية هو تميزها عن البنيوية في التركيز على شخصية المؤلف، وهو التركيز الذي نعدّه خطوة شبه إيجابية في التحليل الأسلوبي، فالأسلوبية قد تتجاوز النص إلى نفسية صاحبه، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالأسلوبية التكوينية، في حين أن البنيوية تكتفي بالإعلاء من سلطة النص والإقرار بموت المؤلف، الموت الذي ذاع صيته في النهج التفكيكي، كما سنرى فيما بعد في تحليل بارث<sup>(8)</sup>

نعود إلى قضية غياب الملامح الأسلوبية في غمرة المناهج الأخرى، ويمثل هذه المرة لذلك الغياب بواحد من أهداف الأسلوبية في وطننا العربي، إنه عبد السلام المسدي في بحثه التطبيقي (التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر،



نموذج وإد الهدي، وتلتر - كنك - في بحثه دفاعات الأبنية اللغوية والمقولات الشخصية في الشعر المكتبي، في سنة 1978 بالبنوية التي تعمل على إيران الثنائيات المتقابلة على مستوى الألفاظ ودلالاتها في النصوص المدروسة، وبخاصة عند رومان جاكسون، حتى إنه استخدم المصطلحات (اتحادات، تعارضات) ذاتها التي استخدمها جاكسون، وبالرغم من هذا التأثير تبقى دراسة المسدي تتميز بشيء من المرونة والحركية، بل بثقافة غزيرة، جعلته يحول ما يأخذه إلى جزء أساسي من توريثه الأدوية

وبالرغم من هذه التجارب الأسلوبية الرائدة للمسدي، إلا أنه نفى أن تؤول الأسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصولياً، وبناء على ذلك، والقول للنقاد، إنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته - فهي قاصرة على تخطي حواجز التحليل - التي تقيم الأثر الأدبي والاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إمالة اللثام من رسالة الأديب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة في الأسلوبية إلا بعضه<sup>(9)</sup>، فالأسلوبية من هذا المنظور معيار موضوعي لنقد الأدب، ولعلها تغتم كل الغتم إذا استلهمت معطيات علم الدلالة الذي يأخذ بعين الاعتبار مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي

إن هذا الوعي بخطورة التحليل الأسلوبي جعل عبد السلام المسدي - في الأونة الأخيرة - لا يتقيد بمنهجية أسلوبية واضحة، وهذا ما يتضح للعيان في دراسته لقصيدة «ولد الهدي» حيث يخلط خطأ عشوائياً بين ملامح الأسلوبية والإجراء الإحصائي<sup>(10)</sup>، ويتمظهر ذلك في جملة من الجداول الإحصائية والقياسات الرياضية الصارمة، لا تلقى أبداً من الأجناس الجمالية والمعرفية للنص الشعري في الشيء.

إن رفضنا للإجراء الإحصائي ينبع أساساً من أن الإحصاء هو ظاهرة كمية لا تتقني مع الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة كيفية، ولذلك نجد مبيار جبرو



يلتزم ضد الإجراء الإحصائي، فيقول: «يخطئ الإحصائيون غالباً بين الكم والنوع، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين، ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم جداول حزينة من العوامس والانزياحات العديدة، لا يظهر معناها، وإذا ظهر كان مفرطاً وساذجاً في نظر كل أولئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية»<sup>(1)</sup>.

إن هذه الجداول الحزينة التي أدت إلى واد المعنى الجمالي للنصوص ودقته داخل هياكل رياضية جامدة هو ما جعل «د سمير سعيد» ينفذ بروح نقدية عالية للدراسة التي قام بها محمد عبدالمطلب لديوان سويلم من زاوية أسلوبية، اعتقاداً منه أن أخصب منطقة في الديوان هي منطقة النفي، وأن الألية التي تستطيع اقتناص الروح الجمالي للنفي في هذا الديوان هي الية المنهج الإحصائي، بوصفه وسيلة فعالة، فهذا المنهج في رأي سمير سعيد هو طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر سويلم. وبالرغم من نجاعة هذه المحاولة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين، الأول: اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري، والثاني: إهمالها مبدأ تصافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص.

ويرى سمير سعيد أن هذا التقصير مرده إلى شيئين، أحدهما مفهوم محمد عبدالمطلب للنص الشعري، وثانيهما مفهومه للمنهج الذي يعالج به ذلك النص، فمفهومه للأول على أنه مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص. وأما عن الثاني فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية، وليس على علاقة بالمنهج الكيفي. وكان باستطاعة الناقد أن يهتم بالبحث في العلاقة بين الأجزاء بنية النفي وبنية الكل الدينامي للقصيدة<sup>(2)</sup>.

وفي تقديرنا أن الانغلاق الذي شهده الدائرة الأسلوبية مرده، إلى أن



عقليات الأسلوبيين ومذاهبهم يغلب عليها الطابع الموضوعي الرياضي، حتى إنهم يميلون في كثير من تلك المقاربات إلى تحويل أرائهم إلى معادلات جبرية، أو إحصاءات تعتمد الحاسب الآلي، ومن يطلب منهم توسيع دوائرهم ليتبنوا منهجاً صوفياً، تصل شفافيته حداً للتوحيد مع العنصر للنقود، كلنما يطلب منهم تغيير وجوههم واستبدال عقولهم.

إن أزمة الأسلوبية لا تقف عند حد هذه الاستخدامات الإحصائية والرياضية، بل تجاوزتها إلى عدم التوفيق بين الملامح النظرية والأساليب الإجرائية أو التطبيقية، فثمة شرح كبير بين ما تعد به الأسلوبية على المستوى النظري، وما تطمح إليه على المستوى الإجرائي، وقد تظن عبد السلام المسدي إلى هذه المفارقة العجيبة: «فالأسلوبية تحتاج اليوم أكثر من أي علم آخر إلى أن يوفق فيها بين نتائج النظر وثمرات التطبيق توفيقاً كاملاً فكم اليوم من منظر لم يؤسس نظريته في الأسلوب على تطبيق إجراء، وكم من ممارس للصومر، تجد في عمله من الفزاعات ما يفنم أن يتوج بنظريته في الأسلوب. وإن التوفيق بين هذا وذاك من شأنه أن يهدئ لنفخاع الأول إلى ممارسة الأسلوبية، ويحذر احتراز الثاني منها، فيؤول بالاثنتين إلى الإفادة من العلم معاً، وإفادة العلم منهما»<sup>(13)</sup>، وأرى أن القضية ليست قضية توفيق بين ما هو نظري وتطبيقي فحسب، وإنما القضية تكمن أساساً في عدم تمكن المحلل الأسلوبي، من تلك المصطلحات اللسانية الوافدة في عملية فحص النص بمختلف الطرق والمستويات الصورية والصرفية والنحوية والسياقية والدلالية، من أجل اقتحام معقل النص لقتحاماً مشروعاً

إن عدم التوفيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبيين كثيراً ما يقودهم هذا الدأب إلى الحياة عن ملامح الأسلوبية والبخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى ومثالنا عن ذلك صلاح فضل في مقارنته لـ «أساليب الشعرية المعاصرة» فهو «لم يكتف باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي، أو



البياني، المستندة، بالدرجة الأولى إلى علم اللسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التوليفية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة الأدبية، ويبدو لي أن هذه الدراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات «علم النص الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها، بإطار نوعي يستوعبها ويرشد خطواتها»<sup>(4)</sup>، هذه للقارية إنن هي هجين نقدي يتطفل على هذا وذاك من دون أن يتخذ لنفسه استعارة نقدية أو موصوفاً منهجياً تنطوي تحته مظلته أو قبعتها المريفة

ختاماً لما تقدم يمكن القول، إن الأسلوبية قد شهدت أزمة خطيرة مست جانبها البشري، مثلما مست جانبها الإجرائي وقد تظهر ذلك في غياب ملامحها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى، الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي يضاف إلى ذلك اتكائها على الإحصاء وعلى علوم أخرى غير علم اللسان، وتجلي العجز في عدم تمكن أصحابها من تلك الآليات النظرية، كما اقترحها مؤسسوها، الشيء الذي أحدث شروخاً كبيراً بين هذه الأطر النظرية والأطر الجمالية للنص، من حيث هي مقتضى نقدي يراها بالكشف عن المساحة الجمالية لعالم النص. كل هذه المزالق أدت إلى أفول نجم الأسلوبية



## الهوامش

- (1) ينظر يوسف وغليسي، إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة متقوي، تستيغ، ١٩٩٦، ص 134
- (2) المرجع نفسه، ص 34
- (3) سعد مصلوخ، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط ٢، ١٩٩٢، ص 16
- (4) المرجع نفسه، ص 21
- (5) محمد حرام، الأسلوبية منهجاً نظرياً، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩89، ص 56
- (6) المصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988
- (7) يوسف وغليسي، إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض، ص 139
- (8) ينظر رولان بارت، درس في التسميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد المظلي، دار تيفال للنشر والتوزيع، المغرب، 1986، ص 82-87
- (9) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، الأردن، ط 1، ١٩77، ص 115
- (10) ينظر عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الملائكة، بيروت، ط ١، ١٩83، ص 88-96
- (11) ييار جيري، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منور عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط ١، دة، ص 86، 87
- (12) ينظر سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 200٠، ص 196-202
- (13) عبد السلام المسدي، قضية البنية، دراسة ومناو، منشورات دار أمية، تونس، ط 1، ١٩9٠، ص 115
- (14) بشري موسى صليح، المنهج الأسلوبية في النقد العربي، مجلة هلامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج 10، ج 40، جوان 2001، ص 305، 306

\* \* \*



# إشكالية الأدب المقارن

## كمال أبو ديب

١ -

قد لا يكون بين حقول المعرفة حقل تعرض لما تعرض له الأدب المقارن من المفككات في هذا تسمية . وسلامه تحديد مجابهة . وهاباته . ومناهج البحث التي يستخدمها . وإذا كانت المراحل الأولى من تطور أي حقل معرفي قد تتميز بعدم الفوضى والنسبولة . فإن الأدب المقارن لا يتميز بذلك في مراحله الأولى فقط . بل إن ما يزال يتعرض على دأريه بعد آخر أن يجد تناول هذه الجوانب منه . ويسمى إلى جلاب

لقد وجد ريبه ويلت ( Welch ) واحد اعلام هذا الحقل . نفسه مضطرا في زمن حديث نسبيا إلى وصف الأرملة طويلة المدى ، التي يعانى منها لأدب المقارن . وإن الدعوة إلى «إعادة توجيه»<sup>(١)</sup> وفي زمن أكثر قربا . وجد ألريش فايسشتاين ( Weisstein ) نفسه يخصص قسما من دراسة له للعلاقة هذه الجوانب الإشكالية من الأدب المقارن<sup>(٢)</sup> . من إن كاتبا آخر يكتب في عام ١٩٧٨ ليجد نفسه في هذا الموقع بالذات ، على الرغم من أنه يعلن أن الأدب المقارن . على صعيد تطبيقي . قد تطور وأصبح محدثا . وواضح المعالم . ومتجها<sup>(٣)</sup>

١ - ١

لن أحاول في هذه تساؤلات أن أتعهد لخصوص في هذا الخصم من المصاعب . بل إن معرض هو ، على النقص من ذلك مما . دفع الإشكاليات إلى أبعاد حدودها الممكنة بغير . وإبراز لتناقضات المتكسنة في هذا الحقل المعرفي إلى دوحها القصوى . لأننا عن طريق ذلك فقط نستطيع أن نأمن أن نجتز على بحث عن صيغة أفضل . ومناهج أكثر دقة ، وحسن أكثر تدبير . واستقلالية . ونساقدا أكثر استخدام . في الوقت نفسه . مع مطيحات الحقول المعرفية الأخرى التي ترتبط به بسا أو ناسر

١ - ٢

أحمد ربه ويلت في معانته «أرملة الأدب المقارن» . التي ظهرت للمرة الأولى في كتاب عام ١٩٦٣ موقعا قديما صارتا من الأدب

المقارن . كما كان قد تحدث في بحارته الدراسة حتى ذلك الوقت ، متحدثا عن الأرملة طويلة المدى التي يعانى منها هذا الحقل المعرفي وقد حدد ويلت ملامح ثلاثة تمثل في نظره أعراض هذه الأرملة المحددة مصطعم لكل من موضوع الدراسة وسهج البحث ؛ تصور آلة (ميكانيكى) للسياح والتأثيرات ؛ وصولور عن دوافع القومية الثقافية . ودعا إلى تغيير جذري وإعادة توجه على هذه المستويات الثلاثة جميعا<sup>(٤)</sup>

وإذا كانت هذه الاعتراضات تظن مع ما أتوى أن أطرجه لأن . فإن ثمة نقطة رابعة يجرى بها ويلت مروورا عابرا . دون أن يسد لها أهمية . سأأخذ منها موقفا أكثر صرامة . ونسب إليها قدرًا أكبر من الأهمية . والنقطة بلغة هي المصطلح ذاته . والعلاقة بينه وبين



## الحل للفرق الذي يخصصه

وهل الفرق بين علم اللغة أو (علم مقارنة اللغات) وبين اللغة المقارنة فرق جوهري ؟

هل هو فرق في الصيغة النحوية يمكن أن أن نخلص منه صحة أن  
الجميع يتكلمون ويوجد حذف في هذه الصيغة كما يقترح وبذلك  
مطلقاً على الصيغة . Comparative Literature ٢١

مبدئياً ، أود أن أجيب عن هذا السؤال بالنفي ، وسأحاول أن  
أظهر أن الفرق بين الصيغتين ليس هامشياً ، بل إنه فرق حقيق يلعب  
في التشوه الاصطلاحي دوراً شائكاً في تحديد طبيعة المجال الدراسي  
الذي يعترض أن المصطلح يصعب فعلاً . وتبدو الصيغة هنا موازية  
للعلاقة بين اللغة والفكر في تصور الكلاسيكي والتصور الحديث  
عالم . في الأول ، الفكر سابق على اللغة ، واللغة تشير إلى شيء  
متشكّل جاهز قائم قبلها ويعزل عنها ، وفي الثاني تلعب اللغة دوراً  
أساسياً في تشكيل الفكر وإعطائه صوره للوجود . مثل هذا الأمر  
يحدث في القضية موضع النقاش للمصطلح واللغة للفرق لا يمكن  
عالمًا قائما بذاته ، متشكلاً قديماً ، خصائص محددة بعيداً دقة ، بل  
يسهم في إنتاج عام يكسب خصائص تتحدّد أصلاً بطريقة المصطلح  
ودلالات مكوناته الحرفية والصيغة التي تتركب بها هذه المكونات

إذا كان افتراضنا مبدئياً في حالة مجال دراسي ذي تاريخ عريق  
في العلوم الإنسانية ، وله مناهج مطبوعة ، ودقيقة ، ووسعة الانتشار  
عندنا ، فإن هذا الافتراض سيكون أكثر سلامة في حالة مجال دراسي  
جديد نسبياً ، فقير وناصح المصطلح ، مثل الدراسة المقارنة للأدب  
وسيتكون الفرق في طبيعة مجال الدراسة كما تتحدد باستخدام هذين  
المصطلحين فرقاً دلالياً وجوهياً

لأدب المقارن ، في صيغته العربية والفرنسية والإنجليزية ، يضع  
مركز التصور الدراسي في المادة الأدبية نفسها ، ولأنه يستخدم صيغة  
المفرد ، فإنه يخلق انطباعاتاً بوحدة لغوية أو تنجاس ، ويسمح له  
ليجعل مجال التركيز علاقات المشابهة لياشرة بين عمل أدبي وعمل  
آخر . فما لفظة «المقارن» فإنها بالضرورة تشير إلى ما ينتمي إلى «صنعتين»  
مختلفتين يمكن أن نتم مقارنتهما ببعضاً ، إذ إن المقارنة بين نصين  
باطلة . ومن هذا التصور تتبع نظرية التأثير وتأثير باعتبارها جوهر  
الأدب المقارن

وتبدأ هنا الأسئلة بكثرة التي طرحها كثيرون حول مسوغات هذا  
الخط من الدراسة وجدواه وحدوده العلمية .

ومن الخط أن دراسة التأثير تنتمي إلى التاريخ الثقافي ، لا إلى  
الدراسة النقدية للأدب من حيث هو أدب . وهي هذه الصيغة ،  
تنتمي إلى ما يسميه ويلك «المنهج التاريخي» في الدراسة ، أو  
ما يمكن أن نسميه بمصطلح أكثر دقة ، «تأثير النص في علاقاته»  
الخارجية «محمّر» بأنه من مناهج تاريخي بالادوية بالمرجوة الأولى هو  
تناوب النص في علاقاته الداخلية .

حين أجدد مجالاً معيناً من مجالات إنتاج النشاط الإنساني ، وأميز  
بعضاً من خصائصه التكوينية ، فإنني أكون قد قلت بأول الخطوات  
التي تسمح في النهاية بتطوير منهج لدراسته دراسة علمية دقيقة .  
وبما دام للمجال الإنساني غير محدود فإنه لا يمكن أن يتكلم من شروط  
التأثير والاستقلالية ، مما يجعله ظاهرة قابلة للتحويل والتفسير (والعكس  
صحيح) بهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية الآن لتطوير منهج علمي ،  
يتم بدراسة جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء ،  
والسبب في ذلك بسيط ، لكنه أساسي معرفياً . وهو أن أحداً ، حتى  
الآن ، لم يقدّم وصف جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء  
وصفاً يمكن لجميع هذا الجلوس تأميراً ونظاماً (واقعية معرفية) فجعل منه  
ظاهرة قابلة للتحويل ، ونسمح بتطوير علم مستقل لوصفه ودراسة  
شروطه (جلوس القطط السوداء لا يختلف عن جلوس القطط  
الخمرية ، وتكون هذا الجلوس على سيارات بيضاء لا يختلف عن  
الجلوس على سيارات سوداء ، وهكذا .) . على العكس من  
ذلك : قام عدد كبير من المراقبين والباحثين ، عبر التاريخ ، بوصف  
اللغة ، مثلاً ، من حيث هي إنتاج إنساني يمتلك من الظواهر والنظم  
(واقعية المعرفية) ما يسمح بشوه علم لدراسة خصائصه ، أطلق عليه  
مصطلح «علم اللغة»

ولأن اللغة ظاهرة إنسانية كونية ، يمكن أن يث (أكرم من علم)  
دراسة اللغة

١ - دراسة اللغة الواحدة باعتبارها نظاماً مغلقاً على نفسه لا علاقته به  
بأنظمة لغوية أخرى .

٢ - دراسة أكثر من لغة واحدة في محاولة لكشف العلاقات الممكنة  
بين الأنظمة اللغوية المختلفة

٣ - دراسة اللغة الواحدة باعتبارها أحد الأنظمة الترميزية  
أو (السميائية) في إطار الأنظمة الترميزية الأخرى . ويمكن  
تحديد العلاقات المشار إليها في (٢) بأنها علاقات تبادلية أو تضاد  
أو محاورية . وسأظهر بعد قليل أن مثل هذا التصنيف يؤدي إلى  
شوه مناهج محددة ومتأيزة في دراسة اللغات .

يمكن أن نسمي الفرع للفرق الذي يتطور بالطريقة (١) علم  
اللغة العربية ، فيما نسمي الفرع المقارن الذي يتطور بالطريقة (٢) علم  
اللغة أو اللغات ، ونسمي الفرع الذي يتطور بالطريقة (٣) علم أنظمة  
الترميز أو (العلاماتية) مثلاً . أما أن أثير الحقل المقارن (٢) بمصطلح  
مثل علم اللغة المقارن ، فإن ذلك تشويه مفهومه ، وليس خطأ  
اصطلاحياً فحسب ، إذ إن العلم نفسه لا يكون مقارناً بأي معنى من  
معاني . ليس هناك ، مثلاً ، هيمنة مقارن ولا كميّة مقارن . وفي  
أفضل الحالات يمكن أن نتحدث عن علم مقارنة اللغات . ما الذي  
حدث حين أسمى حقلًا من حقول دراسة اللغة : اللغة للمقارنة ؟



وما يصحبه هذا الانقلاب بعد هو أن دراسة الأدب المقارن تسعى لنسج أصلا من العبر بين الظاهرة الأدبية وشروط دراستها ، وبين ما هو خارجي على الظاهرة الأدبية وشروط دراسته أي أن تحدد إحداث المفهوم الذي يورثه الدراسات النصوية ، وهو مفهوم الأدبية ، يحتل المركز من دراسات الأدب المقارن

وإذا أصبح هذا المفهوم في المركز ، يقتضي تحقق التناسق ، حتى للمحل عز من مجموعة من الإمكانيات التحقيقية والتصورات النظرية على مجال الدراسة فيه وهذه الإمكانيات هي كل ما يربط ما يتناول الأدبية ( extra literary ) أو يقع خارجها ، ومن ذلك التأثير والتأثر ، صورة شعب في أدب شعب آخر ، شهره ، شهره ، الح ، لأنها جسد لا تفتي ، أصلا ، بالأدبية ، بل تنصوي تحت لواء التاريخ الثقافي ، وعم ، الانحياز الأدبي ، وتاريخ الأكتاف ، ومشكل مثل هذا التحول من التوالد إلى الترميز نوع بوعية ، لأنه يعنى قلب نصواتنا عن طبيعته الإنتاج ، بنى تحدث عنه : « الأدب المقارن » ، والاتصال من حركته على المادة المدروسة « الأدب » إلى التفكير على صرح الدراسة « العلم »

هذه الصورة ، تصبح مجال التصوري يغير هي علاقته بمحددة بين يتضح لعوى قائل للدراسة هو الأدب ، وبين علم حيث يصبح أي مسح ، بعد ، بعد الدرس هو على الأدب ، والناسح يعبر لأدبي ، له وجود ، مع عدم مستقل عن سواه علمية منه ، وهذه الصورة على أن كنه القائم على نوع مادة نصوية أو جغرافية ، يتضح لأدبي في كل خطايات وحروفه هذا ، انتاج لقابل للدراسة وهذه التسمية هي على من الأدب المقارن إلى علم للأدب ، وما يسبب فاك بجمع وويلك ، وحروف « أدب العام » ، وهي لغة شعري مراد من البحث سحدد هذا العلم ، ومكوناته ، ونحوه ، وغاياته ، وبمعنى البحث فيه ، أما كواب المادة المدروسة تسمى بـ

- ١ - لغات مختلفة
- ٢ - مراحل تاريخية مختلفة ضمن أدب لغة الواحد
- ٣ - مناطق جغرافية مختلفة
- ٤ - هويات مختلفة

فإنه أمر به نتائج علمية خطيرة على صعد محدد ، هو صعد السلامه نظرية يتضح من يصل بها ، أي ، يفرق بين مادة سمي إلى لغة واحدة ومادة تسمى إلى لغات متعددة هو فرق في النظمه الحرفية أو الشؤولة يتضح بانها لغة الأولى ، ويعبر هذه النظمه في تصور نتائج قوية في مجال النتائج الموضوعية التي تصل إلى دراسة لغات التي تسمى إلى أدب لغة واحدة ،

وفي هذا المنظور ، نلعي من دراسة الأدب ، دراسة ما به تتجه التأثير والتأثر والأبعاد القومية ، والاستشلاء أو ، نفس ، حصر ، أو الفرق ، التي تصمد مع هذه المشكلة أصلا ، أي ، من صيد بعد فواهم بيلة دون شك ( مثل سراج ) ، وهو ، بعد ، من صيد الصبيحة والوصول إلى ، بساطة ، حصر ، ( كذا ) ، حصر ، على ، أدب ، في طبيعته المعبره

« كل مشكلة في النقد الأدبي هي مشكلة في الأدب المقارن أو بعبارة ، في لأدب نفسه » ، هكذا يعبر غورث مرأي ( Frye )<sup>(١)</sup> عن العلاقة الحميمة بين النقد وبين الأدب المقارن من جهة أخرى ، يرى برن مورستر ( Forester ) أن المقارن الأدبي « يسعى أن يكون ناقداً من أجل أن يكون مؤرخاً »<sup>(٢)</sup>

وإذا كان الأدب المقارن وثيق الصلة بتاريخ الأدب ،<sup>(٣)</sup> ودراسة الأدب موضوعية من جهة ، وبالنقد من جهة أخرى ، فلا بد أن نتخضع مناهجه لتطور مشابه للتطور الذي يحدث في نقد الأدبي وتاريخ الأدب ، ومن المدهش هنا أن التطورات الجذرية في هذا القرن التي اشتقت سطقاها من النموذج القوي ، خصوصا بعد تطور عمل بشكليين الروس والسويين لم تجد منعكاً لها بعد في الدراسات المقارنة ، لما زال الأدب المقارن حتى الآن وجهها من وجهه الدراسات التاريخية : فهو متعدد وتعميم لتاريخ الأدب القويبة المختلفة ، كما هو عند فان تيجم ،<sup>(٤)</sup> أو حلقه من حلقاها ، أو شرط من شروط اكتناها ، وهو ، هذه الصعدت جميعا ، عرصى ، لا يمتلك من التاثير والاستعلاية والتناسق لداسلي ، يحده طبيعة الحقل المعرفي المكتمل ، ولا شك أن هذه طبيعة تاريخية له استمرار للتفكير التاريخي لدى طلي في القرن الماضي ، وإلى أواسط هذا القرن ، على دراسات الأدب العام والأدب الموضوع ( القومية ) ، والأدب المقارن ، بهذه الصورة ، يتنامى ويتحرك على المحور التوالدي ( diachronic ) الذي تناخت عليه دراسة علم الله قبل مردناك دوسوسير ( Sussure ) أو تاسكلا عليه دراسة الأسطورة قبل كلود ليفي - شتراوس ( Lévi-Strauss ) ، ودراسة الأدب قبل تطور الدراسات الشكلية والنصوية والسميائية وإذا كان الآن ثابتاً أن الثورة المعينة في علم معانيه اللغة والأسطورة ودراسيتها ، تلك التي أدت إلى ظهور التسابات الحديثة والأنتروبولوجيا النصوية ، لم تكن ممكنة إلا بتطور التصور التاريخي للغة والأسطورة ، فإن من التشريعية تمكان أن نقيم أطروحة جديدة نقول إن تحقيق ثورة موجبة في دراسات أدب المقارن مشروط بإعجاز هذا الانقلاب التصوري - المفهومي - في معانيه لأدب المقارن ، ونقله من حركته على المحور التوالدي لموضعته على المحور الترمي ( synchronic ) والاستناد في هذه الحركة إلى لمعطيات التي جعلتها الدراسات الإنسانية الأخرى بالتفاد النموذج اللغوي مثلاً في ما في التحليل والوصف والتفسير

وأول ما يصحبه هذا الانقلاب المفهومي هو أن تصور الأدب نظاماً من العلاقات ، نظاماً يمتلك تناسقه الداخلي ويوجد في حقله ومنه واحدة غير الممكن ، ويتروك في مجموع من الشرائع الترميية التي تتنامى بصفتها الكلية ، لا من حيث هي جزئيات مفيدة تاريخياً سباقها الصيغ ، ويقع على في هذه الحالة أي عصر التطورات في مستويات هذا النظام الكلي ، لكن هذه المشكلة النظرية تقع خارج إطار البحث الحالي ، وتتطلب مزيداً من الدراسات النظرية الدقيقة لاكتناه الكتابة التي تنشأ من برورها



نفسه . وفتح مثل هذا التصور آماداً جديدة لدراسة المقارنة للأدب  
ستحق الاكتشاف وتطوير النتائج المعقدة على القيام به . وليس من  
عمرى هنا أن أتابع هذه الإمكانيات النظرية ، بل أن أشير إلى  
للتغلب المفهومي نفسه الذى جعلني . وأن أؤكد ، بالتحديد ،  
العلاقات الثلاث التى يسمح باكتسابها وضع الأدب على مستوى  
وجودى واحد ، وهى التشابه ، والتضاد ، والمحاورة

ويشكل إدخال علاقة تضاد ، بشكل خاص ، ضمن مجال  
الدراسة تطوراً طورياً مهماً ، ذلك أن الدراسة المقارنة وصلت حتى  
الآن ضمن إطار التشابه ، وهى تنحصر التشابه القائم بين آداب  
لغات مختلفة ، وتبقى عليه نتائج ذات طابع تاريخى . ويشمل هذا  
الإصرار على دور تنحصر التشابه فى إعطاء الأدب المقارن هويته حتى  
في أحدث الدراسات المعاصرة للموضوع - إن ألويش فايسشتاين ،  
مثلاً يؤكد ، عام ١٩٧٣ ، أن غرض الدراسة المقارنة هو اكتشاف  
تشابه بين الآداب المدروسة ، ومن هنا فإن الدراسة لا يمكن أن  
تقود إلى النتائج التى يتوخاها هو منها . لا إذ تناولت موضوعات  
ضمن الحضارة الواحدة ... حيث يمكن للمرء أن يجد العناصر  
المشتركة لتقاليد وعية أو غير وعية في الفكر ، والشعر ،  
والخيال<sup>(١١)</sup> . ويسكس هذا الإصرار على التشابه في المصطلح  
الذى يوسع به الأدب المقارن في بعض اللغات حيث يقصد به  
تاريخ الأدب لتشابه أو التشبيهي<sup>(١٢)</sup> . وقد يكون التركيز على  
التشابه محبة حمرة للعنصر الإنساني في مرحلة سابقة على الحضارة . أما  
إدراك التضاد وتأكيد جبريته في التصور الإنساني للوجود فهو محبة  
للحداثة<sup>(١٣)</sup> . وإلى هنا أن الدراسات الكلاسيكية بالمت في تبنيها  
للتشابه حيث ميرت صلاً فكرياً ولعمرة محبة على أساس من هذه  
العلاقة فقط (عالتشبه ، والاستعارة ، والرمزية) بكل أبعادها اعترفت  
بأهمية أصلاً من علاقة التشابه . ولقد كان النقد العربي متميزاً ،  
حريشاً ، بسبب التركيز الذى قام به على علاقة التضاد (اعتبار الطباقي  
أحد العناصر الخمسة لمبدع عند ابن المعتز ، وأحد ثلاثة عناصر عند  
الآمدي مثلاً) . لكن مفهوم الطباقي ظل نظرياً بشكل عام ولم يتوسع  
إلا بصحة جزئية ليشمل المقابلة ، أحياناً ، عن سعيد التعبير الجزئي  
ضمن البيت لشعري بواحد . أما بالمعنى الذى يستخدم به التضاد  
هنا فإنه يتبنى إلى كل ما يمكن أن يتدرج تحت تعبير المقابلات  
الفلسفية . وكل مظاهر التأثير القسوى الأخرى ، بذلك من صعيد  
اللفظة أو العبارة المفردة ، وانتهاء بصعيد التصور الشامل الذى يرتكز  
عليه عمل أدنى تام ، والسبب اللغوي الذى يتجسد فيه

هكذا يمكن أن يدرس في آداب مختلفة مكون أدنى واحد قد  
يسير أصلاً عن صعيد أدب لغة واحدة ، ويكون غرض الدراسة في  
النهاية الوصول إلى شعريات جديدة ، لا للتشريح وحده ، بل للتأثر  
أصلاً . للرواية ، والقصص ، والمسرحية ، والأجناس الأدبية  
الأخرى . كما يمكن ، من هذا المنظور ، طرح مفهوم البنية على  
صعيد المضمون الشعري بخلاف عن هو جسد أسسية في المعالجة الأدبية  
للوجود<sup>(١٤)</sup> . وسأقدم فيما يلي أربعة نماذج لما يمكن تحقيقه بمثل هذا  
التصور لدراسة المقارنة

أشرت في فقرة سابقة إلى أن العلاقات بين الآداب التى يمكن  
مصورها على محور التماثل هى علاقات التشابه والتضاد والمحاورة  
وهذه العلاقات أساسية على مستوى تصويرى إنساني عميق . ويبدو  
أنها تتحكم في علاقة الإنسان بالوجود عامة . وقد استخدم في  
دراسة الأدب أو ظواهر أدبية محددة ؛ فقد استخدم عبد القاهر  
لجرحاى التشابه والمحاورة والكناية في تحليل الصورة الشعرية من  
جوانبها المتعددة<sup>(١٥)</sup> ، كما استخدم ياكوبس علاقة التشابه والمحاورة  
في تحليله لظاهرة الـ ( apparence ) ، ثم نقل ذلك إلى المستوى  
الأدبي فميز بين أنماط أدبية تقوم على التشابه (الاستعارة) وأنماط  
تقوم على التجاور (المجاز المرسل الذى علاقته غير المشددة) . ثم  
حاول أن يصف الأساليب لأدبية مختلفة من هذا المنظور مجزئاً ،  
مثلاً ، بين الرمزية (الاستعارة) ، والواقعة (المجاز غير  
الاستعاري)<sup>(١٦)</sup>

إذا استخدم هذه العلاقات في تصور عمل الدراسة لمقاربه  
للأدب ، يمكن أن يرى بوضوح أن معظم دراسات الأدب المقارن  
حتى الآن (والعربية منها بشكل خاص) تمت ضمن إطار المحاورة  
بمعناها المكاني والزماني . فهذه الدراسات تتبّع موقع أدب من أدب  
آخر من طريق المحاورة . تنحصر عمدة تأثيراتها فيها . لكنها  
في الوقت نفسه ، تعتمد في التحليل الموضوعى على سبب علمه حكمه  
بالتأثر أو التأثير على التكرار أو المشابهة الخفية . وبهذا التصور ، وهى  
ذات بعد تاريخى صرف شبه نظرية الانتشار التأثيرى في دراسة  
الأسطورة واللغة قبل لى - شتراوس وموضوح كما ذكر سابقاً .

ينقل مفهوم الدراسة المقارنة للآداب إلى محور التماثل  
( Synchronic ) يمكن أن تصور الأدب (الآداب) نظاماً  
مطلقاً ذا مكونات ، تشكل علامات ( signs ) ، تنشأ عن  
دورها في شبكة من العلاقات ، بنية كلية . وتكون وظيفة الدراسة  
المقارنة تحليل هذا النظام واكتشاف مكوناته والعلاقات القائمة  
بها ، أولاً ، ثم ربطه بأنظمة سيميائية أخرى ضمن الثقافة ،  
وبالذات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية القائمة في المجتمع الواحد .  
ثم في مجتمعات متعددة . وإحداث مثل هذه النقلة أيضاً ، فإن  
إمكانية نظرية مثيرة تبرز هي إمكانية وصف الأدب في إطار  
مفهومي سوسيو ( اللغة / الكلام langue / parole )<sup>(١٧)</sup> .  
حيث يمثل الأدب ( أى المنتج اللفظي ) حدود هذه الصفة في عدد  
لا نهائى نظرياً من اللغات ( اللغة ) ويمثل النص الأدبي المنتج ، ثم  
النتاج الأدبي ضمن اللغة والقومية أو بيئة الواحدة ، الكلام  
وبهذا التصور ، تكون ثمرة نقطة انطلاق أساسية يعتبر فيها الأدب  
( العام ؟ ) نظاماً نظرياً لا متحققاً يشتمل منه ، على مستوى السعيد  
في صوره الكلام ، النص الأدبي . التماثل الموضوعى للتحقق فضلاً  
وتابعه هذا التصور . يبدو جلياً أن العلاقات القائمة ضمن الأدب  
ليست من نمط واحد ، بل إنها تتحد لأشكال نفسها التى تستخدم  
علامات القائمة ضمن اللغوية اللغة ، الكلام مطبقة على علم اللغة







أكثر غزواً ، هو صعيد بنية العقل الإنساني نفسه ، وتعامل الإنسان مع الوجود ، واللغة ، مع الطبيعة والماوراء ، مع المجتمع والأشعر الخ . ومن الجبل أن مثل هذه الدراسات ستكون في المصم من الأدب المقارن ، حتى في الباب المنطلق لأي علاقات تاريخية بين الثقافات للدروس

لقد أظهرت الدراسات الميدانية التي قمت بها مع طلبة على الحكاية في الأردن وسوريا ، مثلاً ، أن نتائج بروب سليمة وذهبت انصافاً بتعدى إمكانية التأثير والتأثير والعلاقات التاريخية بين المناطق العربية المدروسة وبين روسيا . بيد أن الأهمية الفعلية لكل هذه الدراسات تكمن في إمكانية انسحابها من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال التعبير ، أو الأنظمة السيميائية في الفنون الشعبية كلها ، وقد نطقوس ، والأساطير ، والتقاليد بحيث تلحق ، في النهاية ، إمكانات حقيقية لاكتشاف البنى الأساسية في الثقافة على أصق مستوياتها بشكلًا

لكن ثمة مجال آخر للدراسة المقارنة يجع من مشروع بروب هو محاولة تزيك مورفولوجي للمقصود السردى في الجنس الأدبي الواحد . ونمثل محاولة جورج بولي ( Pouli ) لتحليل المواقف لاحتداجية (السردية) ثم حصرها بـ ٣٦ مؤلفاً (٢٠٠٠) ، نمطاً من الأنماط الممكنة في مثل هذا التناوب

في دراسة ميدانية للإيقاع شعري ، طرحت مفهومًا لملم الإيقاع بقارن (٣٣) ، ولا يطور صص إطار التأثير والتأثير ، بل ضمن إطار اكتشاف بنية إيقاعية كلية يشتق منها الإيقاع في لغات مختلفة : من اليونانية ، في العربية ، ثم اللغات الأوروبية الحديثة

وقد تمكن القيام بهذا العمل من طرح تصور للإيقاع باعتباره يمكن أن سدا من علاقات مختلفة تقوم بين مكونات إيقاعية محدودة جداً عبرت عنها بالرموز ( SL ) ، بما أن يتكرر كل منها مرة ، أو يتركب المتصان في صور أبسطها ( SL ) و ( LS ) يمكن لنظام إيقاعي أن ينشأ بتكرار الوحدة ( SL ) عدداً من امرات ، أو يتكون ( LS ) عدداً من مرات أو يتناوبها بانتظام ( SL/LS/SL/LS ) أو يتبادل إحداها مع ( SSL ) أو مع ( LSS ) ..... وهكذا ، وبهذا الطريقة أمكن وصف الإيقاع البيدي ، مثلاً ، بأنه يعتمد على طريقة واحدة غالبية في تشكيل البجور الشعرية ، بينما يعتمد الإيقاع العربي على ثلاث طرق ومن هنا تعقد النظام الإيقاعي العربي وغناه

ولا تقتصر أهمية اكتشاف هذه الخصائص على وصف واقع إيقاعي ، بل إنها تعدى ذلك إلى الوصول إلى إمكانية تفسير اتجاهات التطور الممكنة في الإيقاع والشروط التي تحكم هذا التطور حتى يحدث ، والتي تحقق حدوثه حتى لا يحدث

١٠

بشر وبلك . في مقالة المذكورة في بداية هذه الدراسة . في إمكانية سببية يرى بها قد تكون وقت عائقاً دون هو مفهوم الأدب انعام ، خصوصاً في الإمبريرية . هي أن هذا المفهوم م بران بشر في

وعبها ؟ كيف تفسر هذه الظاهرة تفسيراً جيولوجياً ، أي ضمن البنية السياسية ، الفكرية الثقافية العربية بين ١٩٤٠ - ١٩٨٠ ؟ ونحن أعرف ذلك ، فإننا سأنسبه إلى مكانه من التاريخ الثقافي ، وأحد اكتشاف السبل التي تفسق بها هذه المعرفة في دراسة شعرية ومكوناتها في الكتابة العربية المعاصرة . أي أنني أحوّل هذه المعرفة إلى معرفة أدبية قبل أن أستطيع نقلها في إطار الدراسة المقارنة للأدب ، أو استخدمها في وصف البنية الثقافية العربية وتطورها الدخلى ثم جانب آخر يجعل أهمية المعرفة التي أصلها في ذاتها هامشية ، (أقصد معرفة أن البوت مثلاً أثر في الشعر العربي الحديث) . إن التأثير الثقافي ، والأدبي ، هو قطعاً ، جزء من تأثير بيدي على ثقافة عارة على ثقافة . وهذا المسمى لا يمكن أن يدرس معزولاً ، أولاً ، ومعرفة محصيل حاصله ثانياً . ذلك أن التأثير الثقافي موقع في الشروط التي يتم فيها تأثير حصارى عام . وميزة معرفتي بأثر البوت أثر على شعر عربي حديث محدوده جداً ، ما دمت أعرف أصلاً أن حصارى العربية أثرت على الحصارى العربية تأثيراً شاملاً . لمعرفة الأديبه هنا تصبح محصيلاً حاصل . وليست لها من قيمة إلا في مياقي شوقي يقول إن الأدب هو أقل ما يمكن أن يؤثر عليه ، كثر الأشياء خصوصية بالنسبة لأمة من الأمم . ومثل هذا المنظر ، انصير بس لدى أهمية عليه في معايير الثقافات . ولا يشكل النموذج المعروف لتأثير ثقافة اليونانية على الثقافة العربية ، حيث يور التأثير في الفكر والفلسفة والعلوم أكثر مما يور في الشعر ، مثلاً ، حجة مقنعة في هذا السياق لأكثر من سبب . أولاً أننا حتى الآن لا نملك رسم العلاقات م يمكن لتطور حدوث مثل هذا التأثير في الأدب أو غيره وثانياً أنه الشروط التاريخية التي تم فيها التأثير يوناني شروط موضوعية ولا تشكل بالتالي القدرة على الانسحاب على تزيك العلاقات الثقافية بين الأمم في كل زمان ومكان .

في دراسته لتركيب الحكاية الخرافية ، قام فلاديسير بروب ( Propp ) بعمل منهجي متميز (٣٣) ، قد اختار مائة حكاية وحللها في ضوء مفهوم دقيق للنية ، محمداً تركيب الحكاية بعدد من الوظائف المميزة ( functions ) . والوظيفة في تحديده هي ، محل لشخصية من الشخصيات . يحدد من وجهة نظر دلالة وأهميته بالنسبة لمسار الحدث . (٣٤)

بعد تحليل الحكايات المائة على هذا الأساس ، وصل بروب إلى نتائج عسيفة الأهمية

١ - أن العدد الأقصى للوظائف الممكنة ضمن بنية الحكاية المجردة محدود ، وأنه عادة لا يزيد على ٣١ وظيفة .

٢ - أن عدد الوظائف متغير من حكاية إلى حكاية

٣ - أن ترتيب الوظائف غير متغير

يقوم عمل بروب على تحليل مائة روسية فقط لكن لا يمكن باب النظرية له من الرحابة بحيث إنه يستحق أن يعتبر نموذجاً طرنا مدعو إلى انقيام بدراسات مقارنة في الحكاية الخرافية في ثقافات مختلفة . ومع أن مثل هذه الدراسات قد لا تطوى على معطيات تتعلق بعملية التأثير والتأثير ، فإن أهميتها ستكون جديرة على صمد



اختلافها وخصائصها الأساسية، ثم أن تبحث مهجوب عن الطرق التي تتجسد بها اختلافات (حيث توجد) في النتائج الأدبي نفسه

في مثل هذا التصور ، ليس ثمة من عظمة ، كما قلت ، في قرابط  
لدراسة المقاربة بالشعريات والمهرية ، لكن هذا ، في الوقت  
نفسه ، لا يعني حصر الدراسة المقاربة ههنا في الشعريات  
بمعنى أن يكون أحد مصادر الدراسة المقاربة ، وقرعاً مقصوداً  
حياً ، وبذلك نفتح المجال أمام عدد لا نهائي نظرياً من الدراسات  
تقنية ، أو الفروع لمصوبة ، لننتظم تحت مفهوم بدراسة المقاربة  
للأديب ، ونضع هذا التصور تكون علاقة النقد للفن بالشعريات  
كمرجعه من علاقة النقد بالشعريات كما تمثل الذي تودوروف  
ينادي بعزل ، إن الشعريات هي في أي واحد اقل وأكثر مطالب من  
النقد فهي لا تدعي أب سبي معني عمل ذي ، جنباً بهدف في  
أن يكون كما صدمه ، فقه ، بذكر ، انما على حدى ، في  
الصبر المطروح هنا لا تحسن بدراسة النقدية ان يكون كل صرته  
من الشعريات ، لأن الشعريات تسمى مصيبتها أصلاً بوصفها فرعاً  
مصنوعاً بحسب الدراسة لعقدية ، التي لابد أن تحلل مصيبتها الصادرة  
حين نحاول أن نسمى معنى العسل ، الأثني ، وحين لا نحاول ذلك



جدي ٢٢ قد انا حظرت هذه الدراسات المقارنة لادب في  
شمالها في وقتها غير حقيقي هناك لا يوجد وجود شعرياته صغر  
داسة دس العلم ٢ حدة د الغناء مدهج المقعدة الأخرى . فإنه  
د يؤذي في الدراسات المقارنة إلى صل هذه لإلقاء وكما ان الدراسة  
قد د مدهج دس الشعريات وضع حكمها لغيره د  
صغر د فإنه استكون قادره على حقيقي لأثر مدهج على مدهج  
داسة الأخرى . وسأكتب هه تثليث

( ١٠ )  
يعني : إننا وجدنا الله تعالى ( وحسب غيره من بعد ) يفتش  
الرواية مرتبط بتغير مفهوم الزمن والمكان ، ما تتركز على  
الترقية ، بصعود الوجود ، وتكون ، تأتي فيه في الله  
للاقتصاد ، والاحتياج<sup>(١٢)</sup> . وبطل هذه التحكيم مخلوق في  
بعضه ، وعرفنا قبل التحريم في دون سوى نظر لأشكال  
الأدب ( والأحاسيس ) ، في شرح دراسات مقدمه دهمه  
تكنه علاقة روية بخصائص ذاتيات حري ( وله  
تأثيره على صحة هذه العلاقة في بناء الرواية  
شرح بعد ذلك<sup>(١٣)</sup> ، وليس غفل هذه في الله  
عنده ، ولا سفي ، تكون ناحيا موقفة منه في لا  
سعي أن يكون عرضي الدراسة الترقية ، إننا سلامه  
الترقية ، بل إنه قد يكون للترقية في ثلاث مراح  
مختلفة

١- إضيق صحة البرصبة (كون البرصبة قد نظمت مع صعود الصفة  
البرصبة)

المفردات والدلالات الضمنية القديمة التي كان يعملها ، وهي الإشارة إلى **الشعريات والنظرية** (٢٧) . ويتضح بذلك أن نكون قادرين على الحديث عن دراسة الأدب أو البحث الأدبي وأن يكون هناك أساتذة للأدب ، كما أن هناك أساتذة فلسفة بدلاً من وجود أساتذة للأدب الإنجليزي أو الفرنسي أو الأمريكي مثلاً . ولاشك أن ثمة إمكانية لأن تؤدي دراسة الأدب العام إلى الشعريات والنظرية . بيد أن مثل هذه الإمكانية تقابل في التصور الذي أطرحه هنا للدراسات الأدبية للقاهرة من عنصر سلبي يُطغى عنه إلى عنصر إيجابي ، إذ يصبح البحث عن شعريات ، وعن صيغ نظرية بدراسة الأدب أحد الغايات الرئيسية للدراسة لعقارة (٢٨) . ويمكن لهذا المسار أن يؤدي ، في النهاية ، إلى تجاوز النظريات التي توصلت في صيغته العلمية لكنها لا تقوم في الواقع إلا على عمل تحليل جزئي في أدب لغة واحدة . وبذلك أن يكون عنايته أساسياً من طوائف دراسات المعاصرة والمتأخرات القديمة التي تستند إلى محطيات الدراسات في غرب الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي بشكل خاص .

ويسو أن ثمة تناقضاً أساسياً بين المتخصصات النظرية هذه  
الإنشائيات ، وانتاج التي صلتها ، لأن المتخصصات بحثت في صيغ  
نظرية مطلقة ، أما النتائج فإب عامة تربط بلغة واحدة أو بادب  
واحدة . ومن هذا المنطلق ، تبدو محاولات بودوروف لتأسيس  
شعريات ( Poetics ) جديدة بالاعتماد على الفروع المعنوي  
مشروخة دمجاً ، ولا يمكن لهذا الشرح أن يلتزم إلا إذا قامت  
دراسات مقارنة في ذات حيز ودب مع النتائج المعرفية  
وتصوغها في صياغة معطيات تحليل أدبي هذه النتائج والأدب  
يحدد بودوروف ، مثلاً الشعريات (مطلقات من عبارة قد يكون  
من الأدب هو ، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير [ ذلك ] مع ،  
المعنى والطريق لخصائص معنية بلغة ، ) بأنها صيغ لا يمتد فهمه  
الشعر أو الأدب ، بل شعرية والأدبية ، ويحصل ذلك مع ، في  
العمل الأدبي المراد ليس هذان شيئاً بشعريات ، وإذا كانت  
الشعريات تنوع عند عمل فون آخر ، لأن ذلك العمل يحلو  
بصيرته أكثر كلاً لخصائص الإنسان الأدبي ، ثم يصل إلى صيغة  
أدبية فون

إن الشعراء يبيعون أنفسهم لا لأشكال الأدب الصالحة  
حلاً. بل بآداة من هذه الأشكال، مجموعة من لأشكال  
الممكنة، يمكن للأدب أن يكون. لا ما هو هو، فعل<sup>(٩)</sup>  
وحيث جعل تودوروف ذلك، فإنه يتحدث بصيغة إطلاعية عن  
الأدب والأعمال الأدبية. لكنه في الواقع التطبيق حصص تحديده  
للأعمال الأدبية فمن إصدار ضيق جداً. ومن أجل أنه تكون لصيغته  
الظرية قيمة عسبة هائلة فإن الأعمال الأدبية، القائمة، ويمكنه.  
يحدد أنه توصف ويتكهن به على صعيد رحب تراعى وتواظف  
صعيد لا يحل أدب لغة وحدة أو لغتين وإضافة. إذا كان الأص  
اعتاداً لخصائص معينة للغة، فإن الخلاف في خصائص اللغات  
يعني بالضرورة خلافاً في النتائج الأولى، ووظيفة الدراسة المقارنة هي  
أن تكون لاجتماعات الكتابة في تعدد اللغات، ومدى اشتراكها أو



٦ - يظهر عدم صحته ويكون له لا تظهر مع نفسه انفسه  
البحرانية بل غيرها من مصداق

۳- اظهار عدم وجود ملاقاتی که منتهی به صدور قرار منع تعقیب گردد  
البیوجو - و این صفت جمعاً در هیئت محده

ومن الواضح أن طابع كهذه لا يقتصر في انحصارها على الدراسة  
الشكلية . بل قد تجرنا على إعادة طرح الأسئلة وسعت على  
عوامل بدئية في ظهور الروية . قد نخرج من هناك خارج نطاق  
الدراسة الأدبية . وقد تعود في تصورنا من ناحية صمد لأحد من  
الأدبية مستفيدة عن من الأساليب

[illegible]

١ - التروية محددة في د -

۲ - ۳۴۴ - ۱۳۳۱

ويظهر في هذه الصور :  
 ١- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ٢- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ٣- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ٤- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ٥- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ٦- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ٧- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ٨- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ٩- صورة منظر من فوق لبحر العرب  
 ١٠- صورة منظر من فوق لبحر العرب

[illegible]

وہی ہے جس نے ان کے لئے

[illegible]

٢ - أبواب حفظ الله سبحانه وتعالى في الدنيا والآخرة  
في كل شيء وفي كل وقت وفي كل مكان

۴- باب استیلا به در به منظر شمع از کدو مسکون

نادر و سب

وحتى هذا العهد - ان كلامنا يدور في سلكه نظري على بعد  
عميقة لا يربطه به اية الأدب، وبعيداً عن حده في جوهر  
مختلفه منه في الاحتمال ذاته. مثلاً، سيجوز له في المادية على  
بحث عن عودين بعد داخله تسعى في من تصور نفسه ونية  
الرؤية، وهو بحث قد يقود في النهاية الى اكتشاف فروع نظري  
يؤيد بحكم الكتابة من حيث هي كتابة ان الاحتمال لا يربطه  
سيفود الى دراسات تعقب مهمات نسبة الرواية من جهته ووجه التجميع  
من جهة اخرى - ثم العلاقة بين هاتين السبلتين

14

بلاحظ أن بين النماذج التي قدمتها للدراسة المقارنة للادب

نمودجا تشكىل مافته من تفكر النقدي الذي يتناول الأدب ،  
ويعودجا تشكىل مافته من الإلتصاح لأدب النص ، ويعودجا تشكىل  
مافته حكايات شعبية تصنف عافة خارج الأدب وهذا النوع  
منصوص به قرصه المحدث ٢ وهو الوصول إلى صيغة عصرية تؤكد في  
نقده أن يشاهد بأبى يقوم به الجارس لهذه لأعاط من الدراسة هو  
شباط نقدي لا أدب ، أى أن ما نتججه هذا الشايط هو نص  
نقدي وليس نصا إبداعيا هو كلام على كلام - بعبارة  
التوجيهي ١٥٠ فديا وروان دارت (١٣٩) حديثا ، لا الكلام نفسه والمثل  
هذه الحصة أن تبرز ضرورة هجر مصطلح الأدب المحدث لأنه يشير  
إلى الكلام نفسه ويخلق الالتصاح بأن ما ينتج هو نص فدي ، وفي  
هذه الحالة ، فإن الدراسة لعدرة للأدب بمعنى أن تسمى باسمها  
النسب وهو النقد لقارن (بكسر الواو) ، لا الأدب لقارن . وقد  
تكون المادة التي يتناولها هذا النقد أى نتاج أدب تخلفه المعايير  
الإبداعية العصرية لدى الإنسان . وإن تخرج طبيعة هذا النتاج طبيعة  
العلم الذي يقوم بدورته ، سواء كانت المادة للدراسة فكريا  
نقديا ، أم حكاية شعبية ، أم رواية ، أم نصا شعريا ، أم مسرحية .  
فإن نتاج الشايط الذي يقوم بدراسيا يتطوى تحت مفهوم النقد  
لقارن . وبسبب هذا القول بأقل حددا حتى حين يكون بعمل الذي  
يخدم به ، هذا الأدب ، ذلك أن تاريخ الأدب ، في بعده  
الصحفي ، يمتد ولا يقدم بعمل نقدي فدي ، صحيح ، فالتأرجح  
لأدب فدي ، هو ما هو حسب سائده ، ينبغي أن يكون نافعا من

كلمة مصغرة سبقت هذا تصور هنري ريماك ( Remak ) للأدب  
مع درجة أهل من العقوبة والمثوبة ، إذ أن أي عمل مقارن  
ماتى من مثل النتائج الهوائية وصفتها فيما سبق . وإذا تبنى المنهجية  
المعروفة ، يصبح محلا لاسمى من الدراسة بغيره للأدب فلا  
يحد المقارنة مقصورة على مقارنة مادة أدبية بمادة أدبية أخرى  
( تنسجى إلى لغة مختلفة أو قومية مختلفة ) كما يوحى بالضرورة مصطلح  
الأدب المقارن ، بل تصبح الدراسة المقارنة للأدب مقارنة للأدب  
مع غيره من النشاطات لإبداعه ، أو مع غيره من الأنظمة  
السياسية ، أو مع غيره من جهات المعرفة لثولته للقيم والتصورات ،  
أو مقارنة لأدب لغة بأدب لغة أخرى . وهذا هو جوهر تصور ريماك  
للموضوع

١. الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معين  
وحد، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة  
والتخصصات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة، والتاريخ والعلوم  
الطبيعية، والعلوم والديانات الخ. من جهة أخرى، وباعتبار  
[الأدب المقارن] هو عقيدة أدب يادب آخر أو ياداب أخرى،  
ومعارضة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنساني. (٢٨)

وليس غرضي من ذلك أن أجادب في محالات المصادرة للأدب سيكون  
دعما فنك الحال الهول الأبداعي الذي تكفه به العدالة  
الإبداعية لدى الإنسان وطاقاته الشحيحة ، عن طريق استثمار  
الأماد الجيدة التي تنحصر في الصور التوضيحية الأخرى - الرسم -



- ٢ - أي نشاط حوى آخر ،  
٣ - أي نشاط تعبيري آخر  
٤ - أي نشاط إنساني آخر

اما المستوى الآخر لماعية المصطلحات البديلة المقترحة هنا ، فإنه مستوى النابع من التفكير على صعيد المقارنة أو على علم المقارنة . ومثل هذا التفكير لابد ان يؤدي إلى درجة اعظم من القدرة على تطوير مسجع بحث . واستقامة العلم ، ورهافة الأدوات ، ووعي العلاقة بين مسجع والأدوات ، وعدم دويي شائع الأخرى للبحث ودوائه في علوم لأخرى

قد يكون النقد المقارن الذي أضفناه الآن ، أحد مختلف من مصطلحات النظرية ، وقد يشغل نفسه بدراسات لأدب التي تنتمي لدرجات مختلفة ، أو بدراسة العلاقات بين الأدب وغيره من العلوم ، وقد يكون نوع ميل طبيعي في مثل هذا النقد إلى الوصول إلى سميات تاريخية تهدف إلى القصص على رؤى العالم ( zeitgeist ) في تجريب العمل ، أو إلى النظرية الجمالية ( aesthetic theory ) وقد يحدث أن يقوم هذا النقد بعزل خصائص معينة للأسلوب ، أو موضوعات ( themes ) أو محيالات ( motifs ) معينة ، أو حتى إلى أن يكون معاداً عرضياً لا مضمناً معاداً ، لكن كل هذه الاحتمالات لا تقلل من سلامة تحديد حد خصل النوع بطريقة التي افترضتها قبل قليل ، ولا تشكلي مرائي خطره سيجي نجها حتى على حساب القبول بمصطلح محرفي . ونعني بالضرورة سبيل

إن الأدب المقارن خطأ في التصور يؤدي إلى ميدان غامض بدراسة ، أما النقد المقارن فإنه قاعية إنسانية محددة ذات مجال محدد ، وبعينيات مستقي طبعها من طبيعة مسجع النقد الذي ينطلق منه الباحث ، أو من طبيعة المشكلة النقدية التي يسي إلى دراستها

وتتعدد مناهج النقد المقارن ، هذه الصورة ، تعدد المناهج التي يستخدمها النقد العام ، من جهة (فئة بعد صفاتي ، ونقد تحليل مسمى ، ونقد حاركسي ، ونقد لغوي الخ) ، وتتجاوز تعددية النقد العام من جهة ثانية ، لأن حاجاً أساسياً من هواجس جميع المناهج سيكون شمولية الحكم والاهتمام بالأدبية أولاً ، ثم بالعلاقة بين الأدب والنمعة ، وبين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والعمليات نصيرية الأخرى ، من حيث هي ظواهر كوية . لا في وجوده وصفي معروف

وإذا كان هذا التصور الترامتي قد خلق الانزعاج بأنه يلغي البعد الترمي للأدب ، فإن ذلك بعيد عما يقصد به . فالإشكالية ليست الإشكالية من أهمية للتاريخ أو نقي الأهمية عنه ، بل هي إشكالية صير المسجع النقد التحليل لناضج الذي يسمح لنا بدراسة البنية ، في الوجود الترمي للأدب ، بوصفها لحظة حاضرة ضمن حركة تاريخ المعركة أصلاً للشيء . لكن بصرار مسجع على أن حركة تاريخ هذه لا تتجلى في تطور مفر لإدراكه للمعزيات ، بل في اشكل وإعادة التشكل الكلي لمسية إن جوهر العلاقة بين لبعدين

والبحث ، والموصفي ، والرصص ، والسبيل ، والشرح . بيد أن الأهم في هذا الخط من المقارنة ليس البحث عن مضامين مشتركة بين البحث من الخصائص التكوينية النوعية النوع ، وجلاها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيها بينها ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تحكم عملية الدلالة ( KOLHAT ) ، ثم اكشاه تشكّل النظام الدالّ باختيار الفنون جميعاً أنظمة سيميائية . ثم اكشاه القوانين البيوية التي تحكم عملية التعبير (أو التعبير . باستخدام المصطلح استخداماً محايداً) في هذه الأنظمة ، في تكوينها الداخلي وليس الخارجي . ولا شك أن الإنجازات النقدية التي تمت في مجال البحث عن الطريقة التي انتهت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات عملية نقل من المصون إلى آخر ، كما هو واضح في السريالية مثلاً (١٣) ، ستكون ذات قيمة أساسية في مثل هذا السائل النقدي المقارن . ومن الضروري تأكيد أن مثل هذا السائل يمكن أن يجري ضمن ثقافة الواحدة ولا يمكن حصره بالمقارنة بين ثقافات مختلفة

١٣

أشرت سابقاً إلى أنني أنسب إلى المختلطة الاصطلاحية . أو صطراب المصطلح ، دوراً مهماً في التثنية بالمعنى الذي حدد مسار لأدب المقارن . ومهنية لبحث فيه . واكتسبت أحد بعد هذا التثنية وسأناقش أعداد أخرى له .

يؤكد المصطلح - « لأدب المقارن » - بصوراً لطيفة العمل الذي يقوم به ضمن المجال المعرف الذي يحصيه هذا المصطلح فهو يجعل معرف النشاط الدراسي «الأدب» منسجماً بالأساس في مركزاً حيث النشاط في العلم الذي يتناول الأدب بالدوام (أو يؤدي هذا التفكير إلى حصر تناول الأدب في بلدان أدبية صرفة ، ويقام بمقارنات لما سعة الانطواء على النفس ، والحركة ضمن مجال محدود هو مجال الكتابة الأدبية . ومن هنا تنحصر لأدب المقارن فعلاً بمهام التأثير والتأثر أو التكرار أو التشابه الجزئي أو السرقات أو التتبع للآداة الأدبية تبعاً تاريخياً . ولم يكن من السهل تحقيق اختراق فعل الحدود المجال التصوري الذي يحصيه المصطلح ، والانتقال إلى مقارنه الأدب ذاته

١ - بغيره من النشاطات لإبداعية

٢ - بغيره من أوجه التعبير عن التجربة الإنسانية ولوجود الإنساني ضمن مجالات مرجية أخرى

وقد استغرق مثل هذا الاختراق النوعي قرناً كاملاً بل أن يتجلى ، مثلاً ، في دراسات زيمالك الذي حدد الحقل تحديداً جديداً ، بعد أن أصبح الحقل للمصطلح نامراً . وقد المصطلح طاقته الدلالية ، وتحول إلى علامة احتياطية . في مقابل «الأدب المقارن» يمثل مصطلح مثل «علم مقارنة الأدب» أو «معارنة الأدب» أو «الدراسة للمقارنة للأدب» ، القسرة على توليد أعداد مفهومية كاملة في الصيغة المصدية لعمل المقارنة ذاته ، وتكون الأدب معولاً به تتنوله المقارنة . وبين هذه الأبعاد الكاملة أي مقارنة للنص الأدبي مع

١ - أي نص أدبي آخر











## دراسة :

## إضاءات حول نشأة الرواية العربية

وخصائص بنائها الفني من خلال

« حديث عيسى بن هشام

أو فترة من الزمن »

محمد نبيل فرادي

النص الأدبي هو نص يحدّ له المهتمين بشؤون الأدب وقضاياها تقبلاً خاصاً فهو حالة وعي ابداعي صاغ فيه كاتبه حملة من الرؤى النابعة من روافد ذاته الانسانية ومن استكناه دواخل محيطه الثقافي والاجتماعي ... فالنص الأدبي مشتق من مراتب عملية تنصيد قام بها الكاتب لجملة من الانفعالات الداخلية النابعة من صميم وجدانه وتفكيره وحملة أخرى من الدوال التي امتتح عناصرها من مؤثرات محيطه السوسيو ثقافي ...

ويكتسي النص الابداعي صبغة خاصة متميزة لأن الكاتب لا يسعى إلى تسجيل تأثيرات محيطه الفكرية فحسب بل يقول بل تلك المؤثرات في تشكيل أسلوبه ابداعي مناسب. ومعنى هذا ان الابداع شكل ومضمون. ومن هنا يمكن أن نركّز بصفة خاصة على الشكل فهو المجال الرحب المفتوح أمام الألوان الأدبية المتعددة لكي تمتزج وتختلط في تركيب منهجي جديد. وهذا النمط من التشكيل الاسلوبي قد ينطبق على مثال من أمثلة الكتابة الابداعية الأدبية التي ظهرت في زمن مخصوص من تاريخ الرواية العربية. وهو حديث عيسى بن هشام، الذي ألفه محمد المويلحي فيما بين 1858-1930.

ومسألة البحث في أسلوب «الحديث» دقيقة وتستلزم تتبعاً تاريخياً لنشأة الرواية العربية الحديثة ؟ وتركيزاً مخصوصاً على فرضية تنزيل نص



الحديث ضمن هذا النوع من ميادين الكتابة الأدبية أو ضمن قالب أسلوبى مغاير ؟.

ان الحديث عن اشكالية نشأة الرواية العربية يجعلنا في حاجة أكيدة الى الوقوف عند المفهوم المراد بمصطلح النشأة ذلك أن تكون الانتاج الابداعي جعلنا دائما نستحضر مقولة التطور والتقدم بالمعنى الذي يفيد تكون اللاحق من السابق وأخذ عنه في مسار خطي لحركة ميكانيكية متواترة تعني بالأساس التبادل والتفاعل الخلاق بين نقطة البداية ونهاية الغاية عند تداعي النصوص الابداعية وتشكلاتها النصية. أما المقصود بالنشأة فهو كل ما يتميز بالجدة النسبية في عناصر مكوناته، وهذا المفهوم يبعثنا عن الفهم الميتافيزيقي لهذا المصطلح الذي يجعله مرتبطا بضرورة بعناصر جديدة جدة مطلقة وهذا المفهوم الغيبي يجرنا الى التعامل بمفاهيم ميتافيزيقية قد لا تساعد على فهم المعنى الحقيقي المراد بكلمة النشأة. وهذا يتقدم بعض الشيء في تحديد معنى ما نتحدث عنه من مفهوم «لِلنَّشْأَةِ» باعتباره ابداعا يستمد مقومات تركيبته من روافد سابقة مثلت الامداد الأول لطبيعة النص المستحدث ثم تجاوزا واعيا لتلك الامدادات المصدرية كما أن هذا التحاوز يحافظ على نسبته لأنه لا يقطع مع منابعه الأولى فالإنتاج الأدبي الانساني مشروط بحبله من التفاعلات الذاتية والسوسيو ثقافية ...

ولا يخرج «حديث عيسى بن هشام» كنموذج من نماذج الأعمال الأدبية الانسانية عن تأثيرات المحيط الفكري ومقومات الحالة النفسية لمؤلفه. الذي استعاض من معايير الكتابة في عصره لكي يبدع شكلا أسلوبيا جديدا يتجاوز به ما هو قائم. معتمدا تجربته الذاتية ومدعما لروافد تلك التجربة بما استمده من الموروث الثقافي العربي ممثلا في المقامة وبما استمده أيضا من ثقافة الغرب الحديثة ممثلة في الرواية الغربية.

وقد سبقَت المقامة في نشأتها كأسلوب أدبي مستحدث عند العرب، نشأة الرواية الغربية الحديثة في أوروبا. ذلك أن المقامة نشأت في ق 4 هـ / 5 هـ مع بديع الزمان الهمداني وتابعه فيها الحريري وهي في شكلها الفني تقوم



على حادثة قصيرة يتخللها حوار وتقص مغامرة يرويها رواعن البطل. يصف تنقلاته ومشاهداته وأعماله ويحكي أقواله كل ذلك في أسلوب جزل أنيق مسجوع أما الرواية الغربية الحديثة فقد ظهرت بواكيرها الأولى مع بدايات ظهور الطبقة البورجوازية في الغرب ما تبعها من تحرر للفرد من قيود التبعية وذلك الاستعباد ولم يعرف العرب الرواية بشكلها الحديث إلا في ق 18 عندما انبهروا بحضارة الغرب فأخذوا يبعثون التراث وينقلون الوافد ويعيون من مناهلها فأخذوا في الترجمة من لغاتها الى العربية وقد نهض بعملية الترجمة في ق 19 وأوائل القرن العشرين - عدد كبير من أدباء لبنان ومصر خاصة ...

فكانت أغلب القصص المترجمة تخضع لأهوائهم وكان الذوق العام السائد آنذاك هو ترجمة القصص التي تطرق مواضيع المغامرات أو الحوادث العجيبة وكانت لفظة «رواية» أخذت اشكالا عديدة. فمنها مثلا بعض المجلات التي كانت تنشر قصصا قصيرة بعنوان «رواية تنتهي في عدد» أو «رواية العدد» وهذه الروايات ... شهدت تحولاً في أساليب كتابتها وخاصة في مطلع ق 20 مع مصطفى لطفي المنفلوطي مثلا : الذي كتب بأسلوب سهل سلس أنيق اهتم فيه بالتوقيع الموسيقي. فلاقى كتاباته رواجاً كبيراً في أوساط القراء والمهتمين وقد تأثر المنفلوطي بكتابات عدد من كتاب الغرب ولكنه لم يترجمها كما هي بل تصرف فيها بما يناسب ذوق القراء آنذاك مثل مسرحية «ماجدولين» التي ترجمها في شكل رواية وعقب كتابات المنفلوطي ومن عاصره حركة جديدة سلكت منهاجاً آخر في الترجمة بنقل النصوص الغربية كما هي بكل أمانة دون ان يغير من شكلها أو مضمونها حسب أهوائه وقد أخذ فن كتابة الرواية مكانه في مجالات الابداع العربية حتى صار أروج أجناسها وأكثرها انتشاراً في أوساط القراء والمطالعين. وصارت الرواية العربية مرنة وقادرة على تبليغ الاغراض الفكرية التي يسعى المفكرون الى بسطها ومناقشتها فبرزت حركة النهضة الأدبية في ق 19 وتزامنت في ظهورها مع حركة البعث السياسية والفكرية التي تسعى الى مقاومة الغزو الأجنبي بكل أشكاله مع الأخذ بالنافع من الحضارة الأوروبية ونبد الطالح فيها. وقاد حركة البعث مفكرون من أمثال جمال الدين الأفغاني



وتلميذه محمد عبده ... ولما كان العرب خلال هذه الحقبة من الزمن يعيشون مشكلية العصر الأساسية المتمثلة في كيفية الأخذ عن المدنية الغربية ما يفيد دون الانسلاخ عن الذات ؟. وجدت حركة النهضة الأنبية نفسها في موقع دقيق يبحث على الحيرة والارتباك. ذلك أن الكتاب ورجال الأنب اختلّفوا في مسألة الأخذ عن الغرب جميع مظاهره أو بعضها منها أو نبذة تماما وحاولوا أن يحدّوا من تغلغل الاستعمار الثقافي الغربي ويوقفوا غزوه المتصاعد لمواطن التفكير في الوطن العربي. وبعد نص حديث عيسى بن هشام الذي ألفه محمد المويلحي الكاتب المتحمس لدعوة الإصلاح الشامل المطروحة في عصره - نموذجا من نماذج كتابات حركة النهضة. ويمثل النص الحكائي فيه خلاصة تجليات أشكال الطرح لمشكلية العصر، إذا ما قارناه بكتابات المعاصرين له في نهاية ق 19 وبداية ق 20، لأن الكاتب اتبع في بنائه أسلوبا قديما من التراث العربي الموروث واقحم فيه فييات الكتابة الروائية الغربية الحديثة.

ولما كان تناولنا لنص الحديث يهتم بدراسته من هذه الزاوية، فقد نعين علينا أن نقف على أهم المصادر المرجعية التي مهامت في صياغة تركيبته الهيكلية. ان القارئ لنص الحديث يلحظ منذ البداية ومن خلال العنوان «حديث عيسى بن هشام» ان هذا الاسم الذي تردد في مقامات بديع الزمان الهمداني هو أول ما يشد نص الحديث الى المقامة ثم تتوالى مظاهر تأثير النص المقامي في الحديث فيتكرر وجود الراوي «عيسى بن هشام» مع البطل الذي هو الباشا - في كل فصول الكتاب سواء في رحلته الثانية أو في رحلته الأولى التي افترضنا وجودها استنتاجا. ويوحى الاستقلال الظاهري بين الفصول بتفكك معنوي مخائل يذكّر باستقلال المقامات عن بعضها البعض ولا يجمع بينها سوى ذلك الخيط الرفيع المتمثل في شخصيتي الراوي والبطل والتي تتكرر في كل المقامات وأما الشخصيات الثانوية في المقامة فدورها باهت لا قيمة له سوى القيام بوظيفة آنية في حيّز زمني محدود وهذه الخصائص نجدها في شخصيات «الحديث» التي تظهر لتختفي، إذ لم يعد هناك حاجة لتواصل أدوارها ضمن كامل الأثر لأن المويلحي وظفها للعرض الاجتماعي والسياسي والثقافي ... فحسب، ويمكن اعتبار لغة العرض في



جزالة عباراتها وسهولة تراكيبها وجماليتها البلاغية التي ظهرت في النص كالسجع، والتورية والجناس والطباقات والمقاريات والمجاز ... مظهرا من مظاهر الترابط بين الحديث والمقامة. ففي مواطن الوصف الذي هو عمدة الأسلوب المقامي والذي تكرر في الحديث برزت انتقاعات المويحي للتراكيب الانيقة والالفاظ الجميلة والرشيقة.

وبالجملة يمكن ان نستخلص من النص مظاهر أخرى تشده الى المقامة. ولكن الحديث في مراجعة الأسلوبية لا يستند إلى خصائص المقامة فقط وإنما يأخذ بخصائص الرواية فوحدة التأليف التي أشار إليها المويحي في تصدير كتابه<sup>(1)</sup> بقوله :

« ... وبعد فهذا الحديث - حديث عيمي بن هشام - وإن كان في نفسه موضوعا على نسق التخييل فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال ... ». يجعلنا نفهم أن التفكك الظاهري بين الفصول ليس الاشكالا مخاتلا ينزاح بقوة الرابط المعنوي الذي يؤلف من فصول الحديث بناء موحدا هو عند نقاد الرواية في يومنا هذا أحد أهم مقومات الرواية الحديثة كما أن الالتصاق بالواقع ومعالجته في أثر طويل الحجم يسمح بنقد مظاهره ويسمح بتحليلها وابداء الرأي فيها كل ذلك يتم باستعمال معجم لغوي مخصوص استعمل فيه المويحي لغة دخيلة مثل مادوموازل Mademoiselle - الكرافات Gravate - الاوتوموبيل Automobile ... » فرضها الغزو الثقافي الأروبي لأن بعض المفردات الدخيلة لم يكن لها مرادف في العربية.

ويمكن أن نقف على خصائص أخرى من النص الروائي التي تجلت في نص الحديث ولكن تنوع مرجعيات الشكل الفني لكتابة الحديث تذهب بنا إلى ما هو أبعد من خصائص المقامة والرواية لكي تضعنا أمام نص تاريخي نجد فيه فقرات تسجل حادثة أو واقعة حصلت في زمن ماضي معين ومن أهم خصائص الشكل التاريخي اعتماده على السرد الحدثي واستغنائه عن تلك الزخرفة اللفظية التي تسيطر على أغلب فقرات «الحديث» كما يغيب الحوار في النص التاريخي ويصبح الراوي مؤرخا فيتخلّى مؤقتا عن وظيفته الأصلية في الأثر ويمكن ان نذكر المثال التالي وهو فصل العرس<sup>(2)</sup>



ص 183-184 ويتحدث فيه الراوي عن تاريخ العناء وتأثيره في النفوس وأسلوب النص التاريخي شبيه بشكل المقال الصحفي الذي تردد كثيرا في نص «الحديث» - ولكن هناك وجوها للاختلاف بينهما في المضمون فالأول تاريخي يركز على ذكر الاخبار القديمة التي تجاوزتها عجلات الزمان المكثورة بعبء وقائعها في حين يتحدث المقال الصحفي عن حدث آني حاضر ينقله بأسلوب قد يستعمل فيه عبارات منتقاة أو تراكييب بلاغية فيها من التوشية ويديع الكلام الشيء الكثير لأن الصحفي قد يسرد أخبارا وقد يصف مشهدا أو حالة ... ويمكن أن يتجلى المقال الصحفي<sup>(3)</sup> في «الحديث» من خلال فصل «الافتراء على الوطن» ص 330 - ولعل ما يربط المقال الصحفي ويشده الى النص المسرحي الذي يتوفر بكثرة في «الحديث» ذلك أن الخيط الواصل المتمثل في عملية العرض - عرض الاحداث والمشاهد في المقال الصحفي وعرض المواقف في النص المسرحي. كما أن هذا الأخير يستمد أمشاجه ومكوناته من الحوار الذي تختفي معلّات القول في أغلب استعمالاته فيتجلى للفارئ واقعا مسرحيا تنبجس حركية مشليه في ذهنه، وفي الحوار يتخلى المويلحي عن تلك البهرجة اللفظية ويتم التخطاطب بين الشخصيات بكلام عادي مباشر ليس فيه تكلف ولا تعقيد - باستثناء بعض الكلمات الدخيلة التي تبدو غريبة كما في المثال التالي في فصل الوقف ص 76 : «الأوتيل - ... اللوكاندة ...

البيطار : هو مقيم الآن في «الأوتيل».

الباشا : وما الأوتيل ؟.

البيطار : اللوكاندة.

الباشا : وما اللوكاندة ؟.

عيسى بن هشام : «الأوتيل هو بيت معروف يجدونه لنزول من لا بيت له ...» ونرى أن السويلحي اضطر فيه إلى شرح بعض تلك العبارات.

بعد هذه الاضاءات الخاطفة لجوانب من تاريخ نشأة الرواية العربية الحديثة وتتبعا للمؤثرات التي ساهمت في تشكيل بنائها الفني لاحظنا أن تلك



المؤثرات التي ساهمت في تشكيل تراوحت بين فن المقامة وهو آخر الاجناس الادبية عند العرب قبل ق 19 وبين فن الرواية الحديثة التي نشأت في أوروبا بظهور الطبقة البورجوازية وإزاحة التسلط والعبودية. كما لاحظنا أن حديث عيسى بن هشام يتكون من مرجعيات متعددة فبالإضافة إلى أسلوب النص المقامي وحضور أهم مكونات الأسلوب الروائي الحديث فيه يوجد أسلوب النص التاريخي والمقال الصحفي وحتى النص المسرحي ... ويمكن ان نعثر على أساليب أخرى من أنواع الكتابات الأدبية المعروفة اذا ما تعمقنا أكثر في دراسة نص الحديث. والمعلوم ان تعدد مراجع الحديث في شكله وبنائه يجعلنا لا نجزم بتنزيله ضمن نمط معين من انماط الكتابة الأدبية لأنه يتسم بميسم الفريدة والاختصاص اذ لا ينزع نص «الحديث» إلى أن يكون مصاغاً في قالب معين من تلك القوالب الجاهزة وإنما هو ينزع أساساً إلى أن يكون نصاً أو حديثاً يغلب عليه جانب المشافهة والوعظ على حساب جانب الرواية والتأليف.



## المصادر :

- «حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن» تأليف محم المولحي، طبعة دار الجنوب للنشر، تونس - سلسلة عيون المعاصرة - تقديم محمود طرشونة.
- 1 - الحديث : التصدير.
- 2 - الحديث : فصل العرس، ص 183-184.
- 3 - الحديث : فصل الافتراء على الوطن، ص 370.
- 4 - الحديث : فصل الوقف، ص 76.

## المراجع :

- «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى هشام، تأليف محمد رشيد ثابت - طبعة الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس، الطبعة II 1982.
- 1 - البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، ص 217.

## الهوامش :

- القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930 تأليف عباس حضر - الناشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1385 هـ - 1966 م.
- مجلة الحياة الثقافية - وزارة الثقافة والاعلام، تونس، العدد 1990/56، مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والصحافة.



# اعترافات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية

بشير تاويريت



## ملخص:

يقف القارئ في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية والتطبيقية التي تختزل لنا أزمة النقد البنيوي في كتابات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين، وذلك من خلال استحضار تلك التصريحات المنسوبة بالنقد البنيوي ممارسة وتنظيراً. وقد جرى التركيز في منعطفات هذه الدراسة على اعترافات النقاد المؤسسين لاستراتيجية النقد البنيوي. وذلك عبر محطتين كبيرتين؛ المحطة الأولى خاصة باعترافات وتصريحات النقاد الغربيين المعاصرين، أما المحطة الثانية فقد جاءت مخصصة لاعترافات النقاد العرب المعاصرين. وأحب أن أشير في هذا السياق أن هذه الدراسة ليست مجرد استنساخ أو سرد ممل لتلك التصريحات فحسب وإنما هي محاولة جريئة عمداً فيها إلى جمع شتات ما توفر لدينا من اعترافات وتصريحات ثم عملنا على مناقشتها وتحليلها تحليلاً موضوعياً لا يخلو من تقديم بمض الاقتراحات الجديدة الرامية إلى تخطي الأزمة البنيوية سواء على المستوى النظري أو الإجرائي.

## أولاً: اعترافات النقاد الغربيين المعاصرين:

لقد ندد النقاد الغربيون بالبنيوية في أطرها النظرية والإجرائية، وهذا التبدد يكشف بوضوح عن أزمة النقد البنيوي، فقد توالى تصريحات النقاد الغربيين بهذه الأزمة، وأول هذه الانتقادات والدعها، نقد «روجية غارودي» لمفهوم البنية، التي تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاثة هي: الشمولية والتحويلات والضبط الذاتي، كما حددها بياجيه، والبنية بهذا المفهوم: «في أيامنا هذه تحمل فلسفة تمثل في طبيعتها الدوغمائية نقطة



الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات<sup>(1)</sup>. فالبنوية هي تصور غارودي هي آلة استلاب للذات الإنسانية، بل هي طريق يؤدي إلى انغلاق البنية عن التاريخ، ويتضح ذلك عند التوسير وتلامذته وغودلييه يقول غارودي: «إن التوسير وتلامذته يجدون أنفسهم مضطرين، بحجة التطهير المفهومي والدقة العلمية، إلى أن يسقطوا من الراسمال كل ما ليس بنظرية خالصة للمفهوم والبنية، وإلى أن يقتصوا من التاريخ كل ذات، وإلى أن يجعلوا حركة البنية بالذات وتحولها غير مفهومين، بل إنهم لا يحجمون حين يتحدث ماركس عن الذات عن اتهامه بالافتقار إلى الدقة، وبالرجوع القهقري إلى الأنثروبولوجيا، وبالسقوط من جديد في الأيديولوجيا»<sup>(2)</sup>. ويشير غارودي إلى أن موريس غودلييه قد اقتفى خطوات التوسير بالرغم من وعيه لفشل التوسير في محاولته إعادة بناء التاريخ بدءاً من البنية المشروع نفسه، ومن دون أن يتخلى عن مسلمات البنية المجردة في إقصائها للإنسان كذات والتاريخ والتأويل البنيائي<sup>(3)</sup>. ولعل مثل هذه الشكوك التي أحاطت بالبنوية عملت على تحويلها إلى هيكل جامد، حين أفرغته من عطاءات الذات وحرمته من التعلق بالتاريخ من حيث هو استراتيجية فكرية موجودة بالقوة في بنية الأشياء<sup>(4)</sup>.

لعل هذه السلبيات هي التي جعلت «ميشال فوكو» يرفض بأن يكون بنيويًا، بل إنه عمد إلى حذف هذه الكلمة من كتابه «الكلمات والأشياء» بكامله، فيما أشار جوناتان كولبير في واحدة من محاضراته الحسان إلى أن كلمة البنيوية قد فقدت جنواها بعد أن صارت تشير إلى إضمامة من العلوم، منذ أن وجد جان بيهاجيه في كتابه «البنوية» أن الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكل العلوم الاجتماعية اهتمت بالبنية، وأنها كانت «بنوية» قبل مجيء كلود ليفي شتراوس<sup>(5)</sup>، وإن كانت هذه العلوم على اختلاف مشاربها قد ارتوت من ينبوع البنيوية فإن الذي يميز البنيوية الفرنسية في النقد الأدبي هو المعنى الجديد الذي أضفته على البنية، فغدت بهذا الإضفاء متحولاً نقدياً جديداً يختلف عن سائر التحولات النقدية



الأخرى التي عجت بها أطروحات الآخرين، غير الفرنسيين. هذا وقد لقي المنهج الشكلي هو الآخر انتقاداً من النقاد المفكرين الغربيين، بل حتى من المؤسسين لهذا النمط البنيوي، كما سنرى فيما بعد ونشير إلى أن النقد الذي حام حول المنهج الشكلي عامة والشكلانيين الروس خاصة، انصب على الجانب العام المتمثل في تقصير الدراسة الأدبية على بعض الجوانب الجزئية من العمل الأدبي كشكل أعلى من التعبير الحضاري.

و يرى «تروتسكي» أن التناقض الأول الذي يظهر للعيان فيما يخص الشكلية الروسية ارتباطها بالمدرسة المستقبلية التي أخذت تتقرب أكثر فأكثر من الشيوعية، في حين أن المنهج الشكلي يظهر تناقضه مع النظرية الماركسية<sup>(6)</sup>، وهذا العمل الذي لا يهاب الشكلانيون تسميته بالعلم الشكلاني للشعر، أو الشعرية يبقى مفيداً، ولكن يجب أن نقيم من الإفادة هنا الطابع الجزئي والإجرائي، وهذا العلم الذي لم يكن سوى عنصر أساسي للتقنية الشعرية لقواعد الحرفية<sup>(7)</sup>، فالنظرية الشكلية للفن على الرغم من اصطلاحها ورجعيتها فإن أجزاءها تقدمه للبحث مفيد، فهذا المجهض غير المحتشم الذي هو الشكلية، وما هو إلا جهاز مفهومي تبسيطي مبني على جهلهم بالوحدة النفسية للإنسان المجتمع، للإنسان الذي يبدع يستهلك ما أبدعه<sup>(8)</sup>. وينتهي تروتسكي إلى أن الموضوعية التي يسعى الشكلانيون إلى بلوغها تؤدي بهم إلى ترميز الكلمة، فمن غير الصواب أن نرى في الإبلاغ الفني مجرد هراء، أنه تحويل للواقع حسب القوانين الفنية الخاصة.

إن الفن عنصر لا يمكنه أن يمش مستقلاً، بل هو وظيفة للإنسان المجتمع المرتبط بمحيطه ونمط عيشه<sup>(9)</sup>، و يتوصل تروتسكي في الأخير إلى حل توفيقي يرى فيه أن العمل الفني يجب أن يحاكم أولاً، ومبدأ الحكم من المبادئ التي ترفضها الشكلية حسب قوائنها الخاصة، أي الداخلية والفنية الخاصة، ولكن الماركسية وحدها قادرة على التفسير لماذا وكيف فالطرق التي تقدمها الشكلية ضرورية ولكنها غير كافية، ويرى تروتسكي أن الفهم الشكلاني للأدب فهم مثالي، وأن تحرير الفن من الحياة وإعلانه كنشاط



مستقل يعني حرمانه، بل إن الحاجة لهذه العملية - التحريرية - هي علامة أكيدة للتقسيم الأيديولوجي<sup>(10)</sup>، فاستقلالية العامل الاجتماعية على طريقة شكوفسكي - وهو مثال محدد هو الآخر بالشروط الاجتماعية التي أنتج فيها ويرى تروتسكي أن المدرسة الشكلانية هي (مجهض المثالية) في المسائل الفنية، فهم يعتقدون في البدء كانت الكلمة، ولكن الشيوعيين يعتقدون أنه في البدء كان الفعل ثم جاءت الكلمة بعده، والسؤال: هل استطاع الفهم الماركسي أن يستوعب التناقض الذي سقطت فيه الشكلانية، أم أنه نقله من موقع لآخر من موقع شكلانية إلى موقع ذي معايير ومنطلقات جديدة تهتم بالمحتوى والبعد الإبلاغي الأيديولوجي للعمل الأدبي؟

وإذا ما تأملنا المصطلحات التي اعتمدها تروتسكي نجده يسير بالنقد في الاتجاه المعاكس الذي أطلق عليه البنيويون خارجيات النص، عندئذ يصعب فهم النصوص واستعمالها من جوانبها المختلفة؛ لأنه يغيب النص في ثنائية الشكل والمضمون فيسقط في مقبة تناول النص من زاوية أحادية، يقول «جيرار جينات»: في مقالة حول «علاقة الشعرية بالتاريخ» و «بايديولوجية اللاتاريخية»، فهو يشير إلى أن المأخذ الأساسية التي تسجل على المنهج الشكلي عدم إدخال التاريخ في التحليل، بحيث إن الشكلانية تأخذ لحظة تزامنية، تهمل الظروف التي واكبت بنية النص، أي اعتبار النص مكتملاً بذاته<sup>(11)</sup> فالنقد الشكلاني بهذه الكيفية يلغي العامل الزمني والتاريخ، ويتناول النص من داخله كمعطى فاعل الآن فقط، ثم إن هذا النقد يهمل مبدع العمل الأدبي، الذي هو الإنسان الحي الذي كتبه<sup>(12)</sup>، ومن هنا يلغي هذا النقد الفاعلية الإبداعية ليصير فاعل النص هو البنيات الشكلية الداخلية وليس الإنسان والمجتمع والتاريخ، ويغيب الإنسان، ويستحضر مكانه النسق كلعبة بنيوية فارغة لا تحمل أية حمولات معينة، فإذا كان للنص قصد فهو القصد الداخلي (قصد الأدبية) أي قصد اللعبة نفسها، وبهذا يكون التاريخ قد: «ألغى في موضوعه وفي معناه لأن العمل مستخلص من سلسلة كرونولوجية للوقائع الإنسانية...»<sup>(13)</sup>.



إن الرؤية الشكلية بهذا المفهوم تستبدل التطور بالتماقب الذي يصبح معه النص الأدبي مجرد بنيات غير دالة، يمكن أن تضيء نفسها بنفسها وقضية نفي التاريخ هي قضية وهمية وغير ممكنة، لأن النص الأدبي يحمل معه دوماً ميسم تاريخه.

وقد وقف «لوسيان جولدمان» في تأسيسه للبنيوية التكوينية، موقفاً معارضاً للبنيوية الشكلانية اللسانية؛ فهما يخص البنيوية اللسانية فإن العقبة الألسنية الأساسية التي تقف في وجه أي فهم إيجابي لعمل ثقافي ما تبدولي أنها تبطل الأهمية المعطاة، لهذا المنهج، لا مجال هنا بطبيعة الحال لإنكار فعالية هذا المنهج، فهما يتعقل بالنطاق الألسني (اللغوي) البحث، إنكاري لأهمية هذا المنهج (في النقد) ليس تراجعاً إلى عدم كفايتي في هذا الميدان فحسب، إنما يتناول أيضاً اعتراضاً أساسياً فهما يخص التفريق ما بين مصطلحي: **اللفة والكلام**، وإني اعتقد باستحالة تطبيق الممارسة فهما يخص المصطلح: «الأول (اللفة) على المجال الخاص بالمصطلح الثاني (الكلام)»<sup>(14)</sup> إن ما يأخذه جولدمان عن البنيوية الشكلية، وبرغم إقراره بأهمية وفعالية المنهج البنيوي الشكلاني هو تعامل هذا المنهج الشكلاني مع الأدب، تعامللاً يستمد أدواته ومفاهيمه الإجرائية من اللسانيات، مما يؤدي إلى اعتبار النص كياناً لغوياً مطلقاً، تنعدم علاقاته مع البنية الاقتصادية والاجتماعية لذلك ينتج جولدمان على ضرورة القيام باكتشاف البنيات الكلية المعبرة للنص ودراستها، وعند ذلك اتخاذها دليلاً ومرشداً للدراسة الألسنية، ويبقى الاختلاف قائماً بين البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية، وينحصر هذا الاختلاف في تصور كل منهما للبنية.

فإذا كانت البنية الشكلانية، تتسم بالانفلاق عن نفسها وانمزالها عن الذات الفاعلة والتاريخ، فإن البنية التكوينية ترى أن البنية ليست كياناً مطلقاً، وهي ترتبط بوشائج قوية مع كافة أنواع السلوك الإنساني في سيرورته الاقتصادية والاجتماعية.



إن هذه المأخذ التي أخذت عن البنيوية الشكلانية، وتؤكد ما تصرّيات النقاد المؤسسين أنفسهم، فقد كتب شلوفسكي - أحد أقطاب الشكلانية الروسية - في عام 1926 في كتابه «المصنع الثالث» ما يشبه الاعتراف بقصور الدراسة الشكلية، وهذا ما عناء بقوله: «إن تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذرية يعتبر خطأ، إذ إن التفهيرات الفنية يمكن أن تحدث، بل هي تحدث بالفعل - على أساس عوامل غير جمالية، وذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى عندما تظهر مقتضيات اجتماعية جديدة»<sup>(15)</sup>، و يعبر شلوفسكي في مقدمة كتابه المتأخر عن «نظرية النثر» عن أزمة الشكلية حيث أكد على: «تأثير الظروف الاجتماعية على الأدب، خاصة من خلال اللغة: سواء كانت بمستواها العادي أو الشعري...»<sup>(16)</sup> ولعل هذا ما جعل «تودوروف» يذهب إلى أن الاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم والانهاء إلى مجرد تصنيف محدود<sup>(17)</sup>، وقد الفينا في موضع آخر قد قرأ السلام على وأد المعنى في ضوء المقاربات البنيوية الحائرة، لأن «ظواهر المعنى الذي يمثل موضوع التفسير لا يمكن تحديده بسهولة (...)» ومن ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعياً - عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات، لا يمكننا من استخراج المعنى»<sup>(18)</sup>.

وبالتالي فإن أطروحات البنيويين الشكلانيين - في ظل تصرّيات منظريها - تعمل على إقصاء جملة من المعايير الجمالية في الحقل النقدي، هذا ناهيك عن عزلها للعمل الأدبي عن الظروف الثقافية أو النفسية أو الاجتماعية، وذلك بإعلائها من سلطة النص على حساب السلطات الخارجية الأخرى، فهل الأزمة تكمن في هذا العزل؟ ثم ما قيمة تحقيق اجتماعية الأدب في ضوء النقد الماركسي الذي يعد الرحم الأول في ميلاد وإخصاب البنيوية التكوينية (Structuralisme génétique) التي كانت ردة فعل عن عنفوان البنيوية الشكلانية في محاولتها الطموحة و الجريئة لإخراج النص من تقوقعه الشكلي وذلك عن طريق إعطاء الأولوية إلى سلطات خارجية، عن عالم النص المنروس والسؤال الذي يطرح نفسه، هل استطاعت البنيوية



التكوينية - في إطلاقها العنان لانفتاح البنية عن الذات والتاريخ والمجتمع والإنسان - ترهق الثوب الذي عملت البنيوية على تمزيقه في منعطفات حضارية حرجة؟ إن وظيفة البنية الأدبية في تصور «جولدمان» تتلخص في تقديم رؤية الكاتب أو الأديب للحياة، ولكن هذه الرؤية لا يمكن أن تكون من اختراع الفرد وابتكاره، وإنما هي رؤية تسوغها فئة اجتماعية، يشكل الكاتب أو الأديب أحد الأفراد المنضوين في صفوفها، وتحت لوائها، وعلى الناقد الذي يريد دراسة الأعمال الأدبية في حقبة ما أن يدرسها متجاوزاً بناءها الذاتي إلى التكوين المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب، ويحدد المنظور الذي يتطلع منه إلى العالم.

إن الطابع الشمولي أو الكلي؛ الذي تتسم به بنوية «جولدمان» وإيمانها بحتمية العلاقة بين شكل البنية الأدبية والتكوين المعرفي لقريحة الكاتب الاجتماعية، يجلان من تطبيق هذا المنهج أمراً صعباً، إن لم يكن في عداد المستحيل، فكيف يمكن التحقق من صحة فرائضنا لكاتب معين؟ وما الذي يمكن فعله إذا تعذر على الباحث أن يعرف بوضوح السياق التاريخي المطلوب الذي يمكننا من معرفة التكوين المعرفي للكاتب وطبقته الاجتماعية، وكيف يمكن إجراء تحليل بنيوي تكويني لأعمال قليلة أو فردية هي كل ما تبقى من عنصر سابق نجهل الكثير عنه.

كلنا نتفق على الاعتراف بمجهودات لوسيان جولدمان خاصة في تطبيقاته الرائدة التي عمل فيها على تطبيق منهجه في أطروحته «الرمز الخفي» (منشورات غاليمان 1956) وفي المقالات التي تدور من حولها، وثمة بحوث بالغة الأهمية عن «الجائيمينية» وعن بامسكال ورأسين نجبها في منهجه، وقد ظل جولدمان في كل ذلك ماركسياً، صفته صفة عالم اجتماعي لم يعد يتجه نحو مضمون الفكر ولكن نحو البنية المرسومة للفكر الاجتماعي ونحو التأثير الذي يمكننا ممارسته.

إن اعترافنا بهذه المجهودات لا يعني أبداً إعفاء النقد التكويني من



مزائق أدركها جولدمان نفسه وقد تجلى ذلك في تصريحه بقصور منهجه حيث يقول: «التحليل الموسيولوجي للعمل الأدبي لا يستوفي العمل الفني، ولكن يشغل خطوات أولى ضرورية على الطريق الموصل إليه»<sup>(19)</sup>.

بهذا التصريح الجولدماني تبلى البنيوية التكوينية مثلها هي الأخرى مثل البنيوية الشكلانية أرادتا النهوض بجماليات النص الأدبي من موطن النقد التقليدي بالنقد الذي اهتم بمختلف السياقات الخارجية مهملًا في الوقت نفسه، السياق الداخلي الذي تكشف عنه العلاقات الداخلية للبنية، وقد جاءت البنيوية التكوينية لتعلن انفتاح هذه البنية وانبعاسها عن الواقع الاجتماعي لتكون بذلك بنية دالة، بعدما كانت بنية صماء خرساء في ضوء البنيوية الشكلانية، فما زادت عقبها ذلك البناء سوى طيف آخر أكثر تحجراً وجموداً من طيوف الشكلية الروسية.

إن ما يحدث في ضوء المقاربات البنيوية ليس مجرد إنطاق القصيدة، بل إنه عملية تعذيب حقيقي للنص الإبداعي كما يرى شولز حيث إن: «فكرة وضع لغة الشعر فوق جهاز الشد وإرغامه لإفضاء أسرار، أو ما هو أسوأ، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، قد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية»<sup>(20)</sup> ويؤخذ على البنيوية كثير من ذلك أن أكثر روادها المتعاملين بأصولها ومبادئها تخلوا عنها. وفي مقدمة هؤلاء رولان بارت الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه (SZ) الصادر عام 1970 معلناً من جانبه انعدام الجدوى من أي منهجية نقدية مؤكداً أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات<sup>(21)</sup>. ومن بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها والتخلي عنها «جاك دريدا» الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي، وأنية ميتافيزيقية، كما سنرى في حديثنا عن منطلقات «دريدا» في التأسيس للتفكيك. يضاف إلى هؤلاء النقاد: «جوليا كريستيفا» ومجموعة نال كال، التي دعت إلى سيميائية جديدة، ويمكن تلخيص مأخذ النقاد الغربيين عن البنيوية في النقاط التالية:



1. البنيوية شبه علم فهي تخبرنا برطانة غريبة ورسوم بيانية جداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقاً، ولذلك فهي ليست عديمة القيمة فحسب وإنما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية.
  2. تتجاهل البنيوية التاريخ تجاهلاً تاماً، قد يكون ذلك مقبولاً إذا تعلق الأمر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت والسواكن، أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيرة مع الزمن فلا.
  3. ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد New Criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنه مقطوع عن موضوعه مستقل عن موضوع القراءة.
  4. البنيوية تهمل المعنى وإن كانت تسلم بأن النص متعدد المعاني ولكن عدم اهتمامها به يجعلها على خلاف مع التأويليين Herméneutics وذلك يعني بصورة من الصور أن البنيوية ليس لها ما تقدمه<sup>(22)</sup>.
- ولم تسلم البنيوية أيضاً من انتقادات أخرى أثرتنا اختصارها في نقاط ثلاث:

1. الغموض والإبهام والمراوغة أحياناً وهذه النقاط جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة، لقد كتبت «كروزولين» تقول: بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيوية: «بدهنتي فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماماً ولقد سبق أن هاجم «ميشال ريفايتر» ما كتبه جاكبسون وشتراوس في تحليلهما لسوناتة «بودلير»، حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية، يستعصي فهمها لا على القارئ العادي، بل على القارئ المثقف العارف»<sup>(23)</sup>.

2. أخذ على البنيوية كذلك أنها أدت إلى عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها عزلاً تاماً، وذلك بإعلانها عن موت المؤلف، لقد كتب بارث يقول: «إن علم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي، وإن كان هذا العمل الأدبي



مرهوناً بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل<sup>(24)</sup> ولا يخفى أن القصد هنا من تشبيهه بالأسطورة، أن الأسطورة كلام ليس له مؤلف بعينه كما يبدو، إنها فقط تضطلع بمضمون أو مغزى ومن الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارث وغيره من البنيويين لم يكن أبداً يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية والنفسية والاجتماعية في دراسة الأدب، فقد كان البنيويون يهدفون إلى عدم اعتبار البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسات النقدية.

3. عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي، وهذا ما أكده جوناثان كبلر Jonathan culler حين كتب يقول: «إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجاً لتفسيره»<sup>(25)</sup>.

هذه هي مجمل الانتقادات التي وجهت للبنيوية عموماً والبنيوية الشكلانية والتكوينية على وجه الخصوص، وهي انتقادات ظهرت فيها البنيوية آلة استلاب حائرة لجماليات النصوص وأبعادها المعرفية والإنسانية، ابتداء من انفلاق البنية عن ذاتها وعن التاريخ والذات والإنسان إلى تحويل النص الأدبي إلى مجموعة من الجداول والأشكال الهندسية التي لا تخبرنا في النهاية بشيء، وإن ادعت البنيوية أنها قد جاءت بمقولات نقدية جديدة، فما ذلك سوى صورة معرفة من صور النقد الجديد، صورة أهملت المعنى وعملت على تقييده تحت ستائر الغموض والإبهام، مغفلة في ذلك ومتجاهلة دور المبدع. وبهذه الكيفية عجزت البنيوية في تحقيق أحلامها الواعدة، ولم تجد من هذه الأحلام الوردية سوى بياجيه مدافعاً عنها فهو الذي يرى أن الاتهام الذي وجه للبنيوية: «هو اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الإنسانية، ذلك لأن موجهي هذه التهمة يعرفون الذات الإنسانية على طريقتهم الخاصة ثم ينعمون على البنائية أنها تهدم هذا الذي يرون أنه هو تلك الذات وحقيقة الأمر في رأي بياجيه، هي أن البنيوية تفرق بين الذات الفردية التي لا تتخذها البنائية موضوعاً للبحث على الإطلاق وبين الذات المعرفية،



أي تلك النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد،<sup>(26)</sup> إن انتصار بياجيه للفرقة الإنسانية التي عملت البنيوية على تحطيمها لا يضيف إلى ملف البنيوية سوى مظهراً آخر من مظاهر التعصب لدورة نقدية حائرة وما الوابل النقدي الذي عجت به أطروحات النقاد الغربيين الذين تعرضنا إليهم في هذا المبحث، بما في ذلك تصريحات النقاد المؤسسين، إلا دلائل وحججاً قاطمة عن أزمة البنيوية.

## ثانياً: اعترافات النقاد العرب المعاصرين:

تعد قضية إضفاء الموصوف المنهجي من بين القضايا الكبرى التي طرحت على بساط النقد العربي المعاصر في صورته الاحترازية، فقد اختلف نقادنا المعاصرون في قضية البنيوية كونها منهجاً أو نظرية أو فلسفة أو مذهباً، وهل هي تيار أو اتجاه أو مدرسة؟<sup>(27)</sup>

نلتقي أول ما نلتقي بالنقاد الغربي محمد بنيس، وهو في كلامه عن البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة منهج ودون أن يكون لنا اعتراض على ذلك، نراه في كلامه على الاجتماعية الجدلية يستعمل كلمة اتجاه حيناً، وكلمة تيار حيناً آخر<sup>(27)</sup> كما يستعمل كلمة منهج حيناً ثالثاً<sup>(28)</sup>، دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه أو التيار والمنهج، ومن دون أن يشير إلى تعادلها....

وقد اعتبر عبد الله محمد الغدامي البنيوية منهجاً: «البنيوية من واقعها ليست مذهباً، وما هي بنظرية وليست فلسفة، ولكنها منهج، ومن حيث كونها منهجاً فبالتالي أداة للرؤية وميزة أداة الرؤية أنها شيء خاضع لاستخدامها، المستخدم هو الذي يستطيع أن يجعلها مفيدة أو غير مفيدة»<sup>(29)</sup> ويتفق مع الطائفة السالفة، أعني الطائفة التي اعتبرت البنيوية منهجاً كل من فاضل ثامر<sup>(30)</sup> وعبد الله إبراهيم<sup>(31)</sup> ويوسف وغليمي<sup>(32)</sup> في حين أننا نجد



«صلاح فضل» قد اعتبر البنيوية نظرية، وهذا ما نلمسه من عنوان كتابه «نظرية البنائية في النقد الأدبي»<sup>(33)</sup>.

وعبد السلام المسدي هو الآخر يتردد في إضفاء صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فتارة يطلق عليها نظرية، وتارة أخرى منهجاً، وهي «استقامت منهجاً في تناول الظواهر أكثر منها شيئاً آخر»<sup>(34)</sup> غير أن البنيوية بالتمسبة إلى الأدب كانت دائماً نظرية، ولم تكن أداة عملية، فهي كما يقول أحد المعجبين بها ليست منهجاً لإيجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وإنما هي باب من التفكير يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية»<sup>(35)</sup> هذه النصوص على اختلاف سياقاتها تكشف لنا عن إستراتيجيات الخلاف القائم بين مختلف النقاد في قضية التردد في إطلاق صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، ونحن نميل إلى اعتبار البنيوية نظرية ودلالتها في ذلك هو أن النظرية كمصطلح تشير إلى التأمل النظري في كون ما، وهذا التأمل محكوم عليه بعدم التوقع في معايير ثابتة، فهو تصور لا محدود ومن هذه الزاوية تبدو النظرية غير قابلة للتحديد وضبط الملامح، وهذا هو شأن البنيوية التي اختلطت ملامحها وتشتت مبادئها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى على المستوى النظري ولاسيما الإجرائي؛ ذلك لأن البنيوية تنتمي في جلها إلى اتجاهات نقدية سابقة عليها كما أنها تستدعي في الكثير من مقارباتها الإجرائية ملامح أخرى تنتمي إلى زمر منهجية جاءت من بعدها كالسيمياء والتفكيك، هذا علاوة على التقاطع والتداخل الذي نلمعه بينها وبين الماركسية<sup>(\*)</sup> من جهة، وبينها وبين الشكلية الروسية من جهة أخرى، و برغم تباين الآراء حول هذا التأثير الذي ينفيه بعض مؤرخي النقد، و يؤكد البعض الآخر.

إلا أن الثابت هو أن الحديث عن الكلية (Holisme) وتركيز البنيوية على طريقة الدلالة، وليس معنى الدلالة جاء تطويراً بنيوياً لنفس الأفكار عند الشكليين الروس، على هذا الأساس: «لا يتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية والشكلية الروسية، بل ينهب بمضهم إلى القول بأن



الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة،<sup>(36)</sup> ويمكننا أن نتبين ذلك التأثير من خلال تأسيس البنيويين الفرنسيين لاتجاه نقدي عني بالشعرية، وبعد جينات وتودوروف، ورومان جاكسون من رواده البارزين، فقد أخذ البنيويون الفرنسيون من الشكلايين مفهوم الأدبية، وصاغوا على منواله مجموعة من المفاهيم مثل النصية والتفاصيل والشعرية، وإضعاف دور المؤلف والتركيز على البنية، والانتصار إلى قطب الداخل، وقد اهتم البنيويون الفرنسيون بمؤلفات ميخائيل بلفتين التي ترجمت جل أعماله إلى الفرنسية، وخصص له تودوروف مؤلفاً وناقش أطروحته في مبدأ الحوارية: في كتابه «نقد النقد»<sup>(37)</sup>.

وفيما يخص الحكاية الشعبية، لا يكاد مؤلف من مؤلفات البنيويين الفرنسيين يخلو من إشارة ضمنية أو صريحة إلى عمل (فلاديمير بروب)، والنظرية التي ساغها حول الحكاية من خلال تحليله لمائة حكاية شعبية.

وإذا أمعنا النظر في مبادئ البنيوية كما حددها بها جيه (الشمولية التحولات، الضبط الذاتي) فإننا نقول مع صلاح فضل «بأن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشاط بنائي مبكر»<sup>(38)</sup>، واستعاد البنيويون الفرنسيون قول تيتانوف (إن الأثر يمثل نظاماً من العناصر المترابطة، ووظيفة كل عنصر تكمن في ترابطه مع العناصر الأخرى ذات الدلالة، كالعلاقات التي تربط بين شخصيات رواية ما، تبعاً لتعارضها أو تماثلها) وقد مهد بروب في دراسته للحكاية الطريق أمام ليفيتش شتراوس في التحليل البنيوي للقصص، ولعل تحديد تودوروف للشكلية البنيوية يضفي مسارا قيميا في إقراره بأن موضوع الأثر الأدبي هو خصوصية ذلك الأثر وليس الأثر الأدبي عينه<sup>(39)</sup>.

هذه هي مختلف المفاهيم التي تتقاطع فيها البنيوية مع إرث الشكلايين الروس مما يؤكد للبيان أن البنيوية الفرنسية هي أطروحة شكلائية ومن دون هوادة.

وإذا ما أعدنا النظر في أطروحات النقاد العرب المعاصرين في إضعافهم لصفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فإننا نقر بمجانبتهم للصواب



مادامت البنيوية قد غابت ملامحها في غمرة الشكلائية الروسية، استناداً إلى التواشجات المسالفة الذكر، هذه المشكلة تقودنا إلى قضية أخرى هي استحالة التصنيف المنهجي في عرف النقاد، والواقع أننا لا نعتبر التصنيف المنهجي مشكلة، ولو جملنا منه مشكلة ما استطعنا الحديث عن النقد برمته. فإقصاء المنهج الفني من دائرة النقد الألمني عند الكثير من النقاد - لمسبب بسيط مفاده ذوبان هذا المنهج في غمرة المناهج الأخرى. ونعتقد أن مسألة غياب الملامح هي مسألة لا تخص المنهج الفني فحسب، بل هي لصيقة باتجاهات النقد الاحترافي برمته، وعليه فإن اعتبار التصنيف مشكلة لا يقود في رأينا إلا إلى طريق مسدود.

وتأتي «يمنى العيد» في طليعة النقاد العرب الذين ندحوا بالبنيوية، حيث ترى أن هذه المحاولات محدودة لازالت محدودة جداً ومتواضعة جداً، ولكنها برغم ذلك متحفزة وطموحة، وهي في وضعها هذا لا تغلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها أحياناً أي عدم وضوح ما تتوخاه: هل تريد هذه المحاولات أن تحقق معرفة علمية بالنص الأدبي العربي: أم أنها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد، وترد يمى العيد أسباب التعثر والتردد فيها إلى أن: النقد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين! الهم الأول أن هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية، وفي ضوء ارتباط بواقع ثقافي أدبي معين، الأمر الذي يدعو إلى ضرورة تملك المناهج النقدية تملكاً علمياً واعياً، أما الهم الثاني فيكمن في أن البنيوية هي محاولات لتملك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحياناً، وعلى وظيفتها أحياناً أخرى، وهذا ما يضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع قلق واضطراب دائمين<sup>(40)</sup> يضاف إلى هذين الهمين، هم انفلاق البنية نفسها «فالنص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض وينيني في مجال ثقافي هو نفسه، أي هذا المجال الثقافي - موجود في مجال اجتماعي، وإن ما هو داخل في النص الأدبي هو في معنى من معانيه «خارج» كما أن ما هو «خارج» هو أيضاً وفي معنى من معانيه داخل...»<sup>(41)</sup>، وقول



يمنى العيد بانفتاح البنية عن الخارج مرده إلى أن الكثير من دلالات النص التي يسمى المنهج البنيوي الوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا المجال أي بالنظر في النص الثقافي من حيث هو منظومة اجتماعية، وسياق تاريخي لا ينفصل عن الذات الإنسانية، وترى يمى العيد «أن كشف الدلالات وإضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل هام ولكنه عمل غير كاف، ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، ومن حيث سيرورة البنية الاجتماعية نفسها، عمل نقدي أيضاً ومطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب (يمكن أن نقول أن المسألة الجمالية هي مسألة مطروحة أيضاً على هذا المنهج)»<sup>(42)</sup>.

وإن كانت «يمى العيد» ترفض الانفصال بين الداخل والخارج، فإنها بالمنطق نفسه ترفض الفصل بينهما في إعلانها من سلطة الشكل على حساب المضمون، فإن يمى ترى أننا «في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كـ نص أدبي، لا يهمله في جسده الذي هو اللغة، والذي في ما هو يشتمل على هذا الجسد ويصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه ويلاصق أسرار، ويراه في الوقت نفسه في المجال الذي ينهض فيه، ويتجرا على الجهر بجمال الجسد، ويشرع لنا نوافذ نطل على زمن تسمى ويسمى التاريخ إليه»<sup>(43)</sup> إن اعتراض يمى عن قضية الفصل بين الشكل والمضمون أو اللغة و الأفكار يعود بالأساس إلى اعتبارها النص كثرة واحدة، فالعالم يمدّها بالأفكار، في حين أن اللغة تمدنا بالشكل، ونحن لا نعتمد أننا نستطيع الفصل بين الأفكار والعالم مثلما لا نستطيع الفصل بين لغة النص، ومضمونه، وفي اتحادهما تكمن جماليات النص التي هي موضع بحث وتساؤل من مختلف الأليات التي تعج بها هذه المناهج النقدية.

هذا وقد أعرب صلاح فضل عن قصور الدراسة الشكلية للعمل الأدبي حيث يقول: «... إن الدراسة الشكلية المحضة قد آذنت بالقصور عندما أغفلت رصد علاقات الأدب المتشابكة بالظواهر الثقافية والاجتماعية المختلفة وتجاهلت الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعي الذي يبدع ويمتلك



ما صنعتها يداه»<sup>(44)</sup>، وفي ذلك تجريد لحرية الإنسان أو قدرته على ممارسة الإرادة الإنسانية، فحولت الإنسان من قوة فاعلة ومؤثرة في سجل التاريخ والواقع الاجتماعي إلى قوة سلبية عملت على تجميد حرية القارئ والمبدع، وهنا يلتفت الناقد إلى اغتيال عنصرين أساسيين فالعملية الإبداعية وهما المبدع والقارئ، هذا ناهيك عن الطابع التجريدي الذي يرتديه النص الأدبي في ضوء التحليل البنيوي مما يؤدي إلى طمس بعده الإنساني، أو الإرادة الإنسانية الفاعلة، وما ينتج عنها من تأثير في حركة التاريخ والإنسان، وفي هذا المعنى يندد فاضل ثامر بالإجراء البنيوي، حيث يرى: «... أن دور القارئ في المنهج البنيوي خاضع كلياً لسلطة النص ذاته، فنوايا القارئ وأفكاره وخبرته وكذلك نوايا مبدع النص ذاته لا قيمة لها، والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الأدبي»<sup>(45)</sup>، وفي هذه القراءة الإبداعية تكمن خطورة النموذج البنيوي «... فالقول بوجود نسق أو نظام عام للنوع تدرس في ضوءه الأنساق النصوص الفردية يعني بالدرجة الأولى وجود نسق عام مطلق ونهائي، إذ كيف نحلل نصاً فردياً في ضوء نسق غير مكتمل»<sup>(46)</sup>، على حد تعبير عبدالعزیز حمودة.

وهو ما يظهر في عملية التحليل البنيوي: «تطمح أصلاً إلى اكتشاف قواعد التركيب وآلية المعنى (تشكيل المعنى)»<sup>(47)</sup> وهو ما يظهر جلياً في قراءات البنيوية من خلال: «تجاهلهم لعملية تحديد المعنى أو الدلالة وتركيزهم على كيف تؤدي الدوال وظائفها»<sup>(48)</sup> وهو تصور بنى عليه فقدان موجهان إلى البنيوية، الأول الفضل في تحقيق المعنى، والثاني تعدد معنى النص الواحد.

لقد تحفظ عبدالسلام المسدي عن البنيوية الشكلانية تحفظاً كبيراً فيما انتقد أيضاً البنيوية التكوينية في مقارنتها للواقع الاجتماعي، مبدياً في موضع آخر اعتراضه عن البنيوية عموماً من حيث هي استمارة منهجية غريبة وفيها يلي: شيء من هذه الشطحات النقدية الرامية إلى



أسطورة النبوية، يقول والقول لعبد السلام المسدي: «أبدي تحفظي خاصة تجاه النبوية الشكلائية كما تتجلى في المدرسة البارثية مستثياً من هذا التحفظ النبوية التكوينية كما تتجلى في المدرسة البارثية الفولانية، ويخامرني شعور قوي بأن النبوية الشكلائية في مجال النقد العربي المعاصر خاصة، لن تعمر طويلاً، ولن تغير الزمن النقدي العربي، كما هي تأمل تغيراً بنيوياً جذرياً، ولن تزيد عن كونها زويدة في فتجان فكر عربي، وموجت فيه السطح، إن نقطة الحساسية والخرج في النبوية الشكلائية هي بالضبط نقطة قوتها وإبداعها وهي نزعتها العلمية التقنية الباردة...»<sup>(49)</sup>، ثم يتابع المسدي نقده لهذه النزعة العلمية التقنية الحالية إلى أن يصير علم خالصاً بقوانين الأدب ومختبراً لتجاربه ونصوصه، وهي بهذا الدأب تبدل التعليل بالتحليل والتفسير بالفهم، فهي تنسخ وهي تعيد قول النص سؤالاً بسؤال ومقالاً بمقال، يضاف إلى ذلك عزلها للنص عن شروطه ومفاعيله الأساسية، وعن المجال الحيوي التاريخي<sup>(50)</sup>.

ثم ينفذ المسدي إلى النبوية التكوينية «ويقدر ما كانت النبوية من هذا المنظور - تعالج الواقع الاجتماعي كله بوصفه تفاعلاً بين أبنية جمعية لاواعية في التحليل الأخير فإنها كانت تخفف من راديكالية الذين اعتقوها دون أن تدفعهم إلى التغلّي الكامل عن نزعتهم الإنسانية، ولكن على نحو أصبحت مع النبوية نفسها أقرب إلى نزعة معالية تُلقي التاريخ وتفترب بالإنسان في سجون النسق والبنية والنظام»<sup>(51)</sup>، ولئن أثمرت النبوية من حيث هي منهج عطاء متنوعاً في مجال الفكر الغربي عامة والفرنسية منه خاصة، إلا أن تقويم قضية النبوية في الوطن العربي، وفي رأي عبد السلام المسدي يأتي في استخلاصين مفادهما أن النبوية وإن احتلت منزلة واسعة في مجالنا العربي فإنها لن تنفذ بصفة جلية وفاعلة، إلا في نطاق الأدب، ومن المميز للاستغراب أن الاهتمام بنشوء بنيويات توزعت على مختلف الحقول المعرفية لم يكن في مناخنا العربي ذا شأن يذكر، بل لم نكد نرى من المختصين في علم التاريخ أو علم الاجتماع أو



علم النفس مثلاً من قد حاول تجسيم ريادات منهجية جديدة انطلاقاً من جداول البنيوية، والأشد إثارة للتمسؤل أن البنيوية لم تغلق في حقول البحث اللغوي لدينا ريادات متميزة وإن قصارى ما حصل في هذا المضمار هو صورة عارضة من صور القضية، تمثلت فيما يسمى بالمنهج الوصفي الذي استوى ضديداً لما يسمى بالمنهج المعياري أما الاستخلاص الثاني للمسدي، فيكمن في أن البنيوية قد حققت في مجالات البحث العربي تأثيراً غير مباشر، ولكنه كان تأثيراً عميقاً ذا إنعطاف مترامية الأبعاد، و قد تمثل على وجه الخصوص في استلهام الباحثين لها، إما، بقصد صريح أو بوعي غامض - عند إقدامهم على دراسة الماضي وفحص خباياه<sup>(52)</sup>.

ويعيداً عن هذين الاستخلاصين يناقش عبدالسلام المسدي قضية اغتراف البنيوية من اللسانيات، وهو مكسب من مكاسب البنيوية، جعلها ومكنها من تعميق مفهوم النقد ومصطلحه: «بيد أن البنيوية عوض من أن تتخذ من اللسانيات وسيلة إجرائية فحسب جعلت منها وسيلة وغاية معاً، وعوضاً من أن تجعل منها آلية الدراسة الأدبية، جعلت منها جماع الدراسة الأدبية الأم، فأضحى النص في ضوئها نسقاً لغوياً صرفاً وطقوساً شكلية المقام الأول، وهي إذ تبتز النص عن شروطه التاريخية ومكوناته المرجعية وتززع منه ذاكرته الحية، مكثية بتفكيك أجزائه وتسريح كئلته إنها تكتنم أنفاس النص وتجمد زمنه كما تجمد زمن النقد أيضاً حين يغدو وصفاً معايداً وبريئاً للنص وأعمدة مجهرية له حين يغدو مجرد وسيلة لامتلاك جسد النص دون روحه وأعصابه»<sup>(53)</sup> وهنا يكشف عبدالسلام المسدي عن التوازي القائم في عرف النقاد البنيويين بين البنيوية واللسانيات، فقد أخذت البنيوية من اللسانيات جميع مبادئها الإجرائية إلى درجة أصبح يصعب معها التمييز بين الدراسة اللسانية، والدراسة البنيوية للنص الأدبي، وبهذا الدأب تكون البنيوية قد استعارت من اللسانيات وصفة نقدية، أرادت بموجبها سبر مكان النص الجمالية، إلا أن هذا الهدف حال بينها وبين الدراسة اللغوية الصرفة فتحولت المقاربة البنيوية إلى



هندسة شكلية معضنة تتم عن حياد كبير بروح النص، ولآلته الجمالية. ولعل هذه المزالق هي التي جعلت المسدي يتحفظ عن البنيوية الشكلانية، و ينتقد في الوقت نفسه، البنيوية التكوينية، ومن دون تخطي النقد الذي اعترى المنهج البنيوي في رحلته إلى البقاع العربية.

هذا وقد التفت ميجان الرويلي وسعد البازغي، إلى المزالق التي اعترت البنيوية، أولها نفي العلمية عنها مع استخدامها للرسوم البيانية وجداول متشابكة تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقاً وثانيها: تجاهلها للتاريخ، وثالثها عزل النص عن سياقه وعن الذات القارئة، ورابعها: إهمال للمعنى<sup>(54)</sup> يوجه اتهاماً إلى البنيوية بمختلف اتجاهاتها يتمثل في أنها فلسفة موت الإنسان، وإنها تلغي التاريخ، وهي بهذا الدأب تقدم دعماً للأيديولوجية التكنوقراطية التي تتخذ موقفاً سلبياً من الإنسان وتدمر قيمه بمختلف أنواعها، ويرى عمر محمد الطالب: «أن نظرة البنيوية السكونية إلى الإنسان وإلى التاريخ تعد من أبرز القضايا التي ركز عليها نقاد البنيوية خصوصاً»<sup>(55)</sup>، لأن البنيوية تجاهلت التاريخ والإنسان على حد سواء، بل إن «ميشال فوكو قد أنكر التاريخ والإنسان بشكل صريح، مركزاً على العناصر الثابتة في المرحلة التاريخية بل إنه يشكك في مفهوم الإنسان نفسه، وينكر بشدة النزعة الإنسانية»<sup>(56)</sup>، وقد استعاضت البنيوية عن النظرة الشائعة إلى تقدم الروح الإنسانية، وهي النظرة التي تمثل هذا التقدم، على أنه تراكم تدريجي لمكتسبات يضاف الجديد منها إلى القديم إضافة خارجية، أي تكون فيه الأفكار الجديدة مجرد توسيع لأفكار سبق ظهورها من قبل.

وقد أشار عبدالعزيز حمودة إلى الفشل الحقيقي الذي منيت به البنيوية: «وهو المجز عن تحقيق المعنى.. وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفايته في تحليل النصوص الأدبية، وإنارتها وتحقيق المعنى»<sup>(57)</sup>.

ويلفت سمير سميد إلى نقطة حساسة تتمظهر فيها البنيوية كجسم غريب على نصنا العربي، فهو يشير إلى الروح العربية والحضارية تحت وقع



سياسات البنيوية في تسليط أضوائها المعتمدة على نصنا الأدبي «فهذه الاتجاهات البنيوية تعالج الآثار الأدبية في ضوء مفاهيم ومناهج تقطع الأوشاج التي تصل بينها وبين بيئة الأدب الحضارية أو التاريخية، بحيث يبدو لنا أن المنطق الذي تنطوي عليه غائب عن وجودنا الفكري والثقافي. وحاضر في منطق النموذج الثقافي الذي ظهرت في...»<sup>(58)</sup>. ويؤكد الناقد أن البنيوية قد ألغت كل علاقة بين الأثر والمجتمع والتاريخ، والسير نحو الاتجاه الانعزالي الفردي، وإهمال الوعي بالإطار العام للحضارة<sup>(59)</sup> فهذه الأبحاث «(البنيوية) قد قضت على معنى العمل الأدبي في صميمه ومعنى عناصره المتكاملة»<sup>(60)</sup> البنيوية بهذا التصور الذي جاء به سمير سميد - تمثل حلقة اغتراب كبرى عن النص العربي؛ لأنها قطعت تواشجه بالروح العربية، حين أبعدته عن بيئته الثقافية والحضارية، وهي محاولة لعزل النص عن المجتمع والتاريخ والإنسان. والحضارة والثقافة ومن ثمة القضاء على معنى النص ووأده نهائياً. وهذا الطيف من الانتقادات أشار إليه **النقاد الغربيون** عدا قضية انفصال النص العربي عن بيئته وحضارته وثقافته، لأن مثل هذا الانفصال لم تعرفه الثقافة النقدية الغربية البنيوية، مادام المنهج البنيوي هو وليد تلك البيئة، و برغم ذلك لم تغل تصريحات النقاد الغربيين من التثديد بالبنيوية.

و نرى أن هذه السلبيات لا تضيق جديداً إلى الأفق الجمالي والمعرفي للنص، فهي سلبيات وانتقادات شكلية تحوم حول الظاهرة الأدبية دون أن تتخذ من بؤرتها الجمالية والمعرفية مستقراً، فهي انتقادات موجهة صوب البنيوية لا إلى علاقتها بالحيز أو المدار الذي تشغله البنيوية عن النص وما يفتح عليه من آفاق جمالية، الإشكاليات إذاً تكمن في علاقة المدار الذي تشغله البنيوية هي أطرها النظرية بالحيز المعرفي والجمالي للنص الأدبي، إنها مشكلة مفاهيم.

و حينما نرفض مثل هذه الانتقادات، فإننا نرفضها لسبب رئيس يتمثل في بعدها عن القوانين التي تفتح عليها المعرفة الشعرية. والبنيوية إذاً تنمير للإنسان وذاته تحت أنغام لعبة تكنولوجية عظيمة وحائرة شبيهة بمغامرة العقل الأولى.



## هوامش الدراسة

- (1) روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، ط 3، 1983، ص 13.
- (2) المرجع نفسه، ص 104.
- (3) المرجع نفسه، ص 108.
- (4) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1996، ص 40.
- (5) المرجع نفسه، ص 40.
- (6) ينظر تروتسكي: الأدب والثورة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، ط 1، د ت، ص 189.
- (7) المرجع نفسه، ص 190.
- (8) المرجع نفسه، ص 198، 199.
- (9) ينظر: تروتسكي: الأدب والثورة، ص 200-208.
- (10) المرجع نفسه، ص 210.
- (11) Jerrar Jinnat: Figures 3: Collection dequel édition de Seuil, 1966, p 13.
- (12) Ebi dem , p 280.
- (13) Ebidem , p280.
- (14) ينظر: عمر محمد الطائب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السمر للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1988، ص 246.
- (15) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الافاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1997، ص 104.
- (16) المرجع نفسه، ص 103.
- (17) المرجع نفسه، ص 138.
- (18) تيزفيتان تودوروف: مقدمة الشمرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 2، 1990، ص 5، ثم ينظر: عبدالعزيز حمودة: المايا المحنبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط 1، 1998، ص 283، 284.
- (19) جون إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 1، 1994، ص 129.
- (20) Robert Schoes: Structure in literature An introduction, Now Haven and london, yale , up , 1971, p 22.



- (21) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني والفنون و الآداب، الكويت، ط 1، 1996، ص 103-108.
  - (22) ينظر: سوزان روبين: ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بغداد، 1979، ص 80-89، ثم ينظر إبراهيم خليل في النقد و النقد الألماني، مختارات أردنية دراسات نقدية، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2002، ص 91.
  - (23) ينظر: عبدالمزیز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكير، ص 281.
  - (24) ينظر: رولان بارت: نقد وحقبة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1994، ص 69.
  - (25) جوناثان كبلر: الشعرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1، 2000، ص 109.
  - (26) ينظر: عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 67.
  - (27) ينظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص 21.
  - (28) المرجع نفسه، ص 23.
  - (29) من حوار مع عبدالله محمد الفذامي، أجراء جهاد فاضل في أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د. ط، د. ط، ص 207.
  - (30) ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 45.
  - (31) ينظر: عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 39.
  - (32) ينظر يوسف و غليسي: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالمالك مرناض النقدية (رسالة ماجستير): معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1996، ص 114.
  - (33) المصادر عن منشورات الأفاق الجديدة، بيروت، ط 3، ص 1997.
  - (34) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط 1، 1991، ص 18.
  - (35) المرجع نفسه، ص 124.
- ❖ يتضح هذا التدخل بين البنيوية والماركسية في أن كليهما استخدمت مصطلح البنية، والاختلاف هنا يكمن في طريقة الاستخدام لا غير، ويلقيان في فكرة التغلص من طغيان السلطة والإعلان عن نهاية الإيديولوجيات للتوسع يراجع رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الفانمي، دار الفارسي للنشر والتوزيع، المغرب،



- ط 1، 1996، ص 64 وما بعدها.
- (36) عبدالعزيز حمودة: المزايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 187.
- (37) المصادر عن المنظورات الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1996.
- (38) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 106.
- (39) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 210.
- (40) ينظر: يعنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص 121.
- (41) المرجع نفسه، ص 38.
- (42) المرجع نفسه، ص 39.
- (43) المرجع نفسه، ص 40، 41.
- (44) صلاح ثامر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 103، 104.
- (45) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، ص 45.
- (46) عبدالعزيز حمودة: المزايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 284، 285.
- (47) المرجع نفسه، ص 237.
- (48) عبدالعزيز حمودة: المزايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 282.
- (49) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ص 109.
- (50) المرجع نفسه، ص 109.
- (51) المرجع نفسه، ص 85.
- (52) المرجع نفسه، ص 21.
- (53) المرجع نفسه، ص 109، 110.
- (54) يوسف وغليسي: إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية، ص 108.
- (55) عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 217.
- (56) المرجع نفسه، ص 217.
- (57) عبدالعزيز حمودة: المزايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281، 282.
- (58) سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر القاهرة، ط 1، 2001، ص 42.
- (59) المرجع نفسه، ص 41.
- (60) المرجع نفسه، ص 153.





## الابداع الفني في رسالة الغفران

بقلم الدكتور احسان عباس

المعاصر في الادب العربي بكلية العلوم الجامعية



### الغفران عمل ضروري :

وهنا نحس كيف يمرر ابو الغلاء بالحقين الى ما تراكم حوله من الظلمات وهو رهين الحبسين ، ونحس ايضا انه يمرر عن حاله وحال اصحابه بالعرق وعن بابه من ان يكون اسور العارق في القصة ذا قدرة على انتقاده وانتقاد اصحابه ، وهذه الصورة تشير الى انه كان ما يزال مقنونا على امره بالحيرة ، لا يجد منفذا في الارض وفي السماء ، ولا بد من رحمة الى عالم النور يكشف بها حجب انفس ويعطيها به عن نفسه عشاء الحيرة .

ويمتدح ان نصف الى تشاؤمه الفكري حول العالم الآخر ، والى شروء خياله بين التحوم ذلك الصقط الشديد الذي اتقه الجرماني الاضمطاري والاضطرواري على حياته ، حتى اسلمت نفسه للحيرة بالاماني ، واصبحت الاماني في حاجة الى سفسف خيالي تنطلق فيه ، فاصبحت اسحفا من عجز العالم الدنيوي امرا حتميا في لحظة من لحظات حياته ، ولصرب مثلا وحدا على قوة هذه الاماني : نحن نعلم ان ابا الغلاء قد صرح في بعض حالاته النفسية القلقة عما يحسه من ضيق فسمى او ان الحمر كانت حاللا :

تصبت ان القهر حلت لتثوية      تحبشي كيف الطهارة بي الحال  
لأفعل اني بقلبي على شلا      ندي الاسمي لا انيس ولا مال  
مقر من الامين يسر واسرة      كلف حزبا بعن مشيت واللال

ونعم ان حبيب ذلك ان امتناعه عن الحمر ، كان نوعا من تقليده للعقل واحجامه عن كل ما يشينه او يضرعه ؛ واذن : فليس من قبيل اصادفة ان نراه يعبر عن هذين المظهرين معا في رسالة الغفران حين يقول : « وينذر - اذكره الله الصالحات - ما كان يحق اخا الندام من نور في الجسد من المدام قسخت ان يعرض له من ذلك من غير ان يعرف له لب » فنظر كيف جمع ابو الغلاء بين نيل الحمر - في الجنة - وبين المحافظة على العقل ، فاشبع بذلك املتئين من امنيته في الحياة الدنيوية .

وعنى سوء هذا كله يمكن ان نقول : ان رسالة الغفران كانت عملا فنيا ضروريا حتميا لانها ترضى عند المعري ثلاث موي اجتمعت عليه معا ودقعت الى ابداعها

كثيرا اذا اعتقدنا ان رسالة ابن القروح الى ابي الغلاء هي اعني دلفت فيلسوف المعرة الى انشاء الغفران - دعة واحدة - دون ان تكون مقدماتها حاضرة في نفسه منذ زمن بعيد . ولو ان ابن القروح لم يكتب رسالته لكان لا بد لرسالة الغفران ان تكتب على نحو ما حين سمع التهيؤ النفسي حظه الاقصى لايناعب ؛ وانما نخصر بهذا الحكم القسم الاول منها ، لان الرد على ابن القروح انطق بصورة اخرى في القسم الثاني ؛ ونعني بالقسم الاول ذلك الحمر الذي صور طواقم ابن القروح في لحنه والمار ، فهو موضوع هذا البحث وهو محط ما توردته من احكام لانه اقرب الى ان ينقل حقيقة الابداع ويصور طبيعته .

وانا اعتقد ان هذا الحبيب من الغفران كان سيجده حتمية للمقدمات التي مورت بها نفسه ابي الغلاء في مرحلة طوية من القلق ، حتى اصبح ذلك القلق مقص بهنوء صاحبه ان هو لم يعبر عنه ، ووافق ذلك ورود رسالة ابن القروح فوجد ابو الغلاء طريقته الى التعبير المعني عند هذه الانلوة اسيسطه . وانما سلمس تلك المقدمات على طبيعته نفسية المعري التي شبت منذ عهد مكر تتسلسل عن الحياة بعد الموت ، وتغلب اسطر في امر الميت وحال النديس يوم القيامة ، وحال الحنة والنار ، وكان هذا الاتجاه الحاد هو الذي بولد في حياته بفكرة « ععدة » نحتاج الى حل ؛ وكان طموح خياله من ناحية اخرى يبعد به كثيرا عن مستوى الارض ، ويعلق احلامه بحركات النجوم والكواكب والاساطير المروية عن صراعها ومقاتلتها . وكثيرا ما تحد وانت تقرا شعره كيف يرتفع عن سطح الارض ليحلق بالنجوم ، وتحس ان خياله هذا نوع من الحلم يدعه دائما الى ان يطير في رحابه الفضاء باحسا نفسه من اضيق الذي يحسه في ظلمات الارض . ويكفي ان نستشهد من شعره بقوله :

قال صبري في اجئين من العنفس والبيد الى بدا ، فوالمان  
نعم فرقي فكيف ينقلنا نجلان في حومة الفجر غرقان



وقد أثبت القوي هي :

- القوة الفكرية او فلسفته العنصرية
- قوة التخيل الطامحة الى ما وراء هذا الارض
- ولعل للمعنى صلة قوية بها
- الرغبة النفسية والحماسية التي كعب فتحوّلت الى مزج من الاماني .

### طبيعة الخيال في القرآن :

وإذا ذكرنا الإبداع البشري في رسالة القرآن فإن هذا لن يحدنا عن القول بأن أشبه الرسالة كان أمراً تعالياً متسلسلاً يدفع بعضه بعضاً في نموه وتكامله ، فإن ابوي عبد أبي العلاء صرفه الى التلاعب بالأمور اللغوية حتى كان يدع لتأسيس الطبعي معلقاً او يوقفه عامداً ، ليرسم له في بعض تلك الأمور ، او يعرض في السخرية معناها بكيف عن طبيعة ابوي لاداري في انشائه . ومثل هذه الاشياء قد يصعب فهم الخلق انشاء عملها او جعلها معطاة مترددة ، وبذلك يمكن أن تصف القوة الخيالية عبده بقلة الانطلاق ، لا بالاسماء التي ذكرتها فحسب بل لأن خياله قلبي فامور كثيرة حلت من انطلاقه في حله مثلاً بصورة اني رسمها حياله للجنة بعدها خاضعه لما عرقه من الاساطير والاحاديث ، وقبل كل شيء بصورة لينة في القرآن . وقد تمحسا بعضا من هذه الحالات فيما انشاء ولكن لا تكاد نفس الاساطير المروية في هذا الموضوع حتى نمر على الامور التي هي في ابراهيم ابو العلاء مدته منها ، ومن ثم نحكم على معنى استعماله في التحليل .

وإذا جعلنا الاساطير - وحده - فموسع للمقارنة لنرى لنا كيف تعلق خياله بالاحجار الكريمة فالحسك في انوار الجنة من الذهب والفضة وحسوف الجواهر والاسره من زبرجد وحسجد ، وكذلك هي صورة الجنة في الاساطير ، يسوها لينة من ذهب ولينة من فضة وملاطها بسك الاذخر وحسبها انوار وابواقيت . والتحليل فيها لها جذوع من ذهب وحزيرة من ذهب وشماريح من ذهب وعريف من دونه حمران و زبرجد حمران او دره نساء ؛ وحال العربي في هذه الجنة اقل اغراقا من القصاصين وابوعناظ . وحديثه عن لشجرة التي تأخذ بين المشرق والمغرب مسند ايضاً من ذلك المعين الحصب الذي يذكر أن في الجنة شجرة يسير الراكب في ظلها مائة عام ، ومن هناك ايضاً اسند فكرة الصلح لدخول الجنة : روى ابو بكر الخطيب أن رسول الله (ص) قال : لا يدخل احد الجنة الا بعد ان يسم الله الرحمن الرحيم هذا كتاب من الله لعلائ بن فلان . وقبل مثل ذلك في فكرة تفتق الشجر

(1) حين ذكر الاحداث في هذا المجال لا يعني ان كانت صحيحة او غير صحيحة ، بل فعل القصة اقرب اتصالاً بروح البحث من الاولى لانها تفر من ثيمات اسمايين واحكامهم .

واشعر عما يتوفاه سكان الجنة . وقد كنت احسب حين فوات القرآن ان انا العلاء هو الذي تخيل الاورة في حجم الحوت تعيش على يد ولي الله عز وجل . فلا يزال ذلك من الزمرد فإذا قضيت معها العجوة عادت بذن الله الى الخشنة . فيسبها بعض افوم شولة فتتمثل على حوان هيئة ذوات الحناج . حتى قرأت في بعض ما يرويه الثعلبي : ان في الجنة طيرا مثل عناق [ في الاصل : عناق ] الطير بين يديه حتى يخطر على ياله كله ، فسر بين يديه على الوان محتنة قياكل منه ما اراد فإذا شبع تحممت عظام الطائر ، ثم طار يرمي في الجنة حيث شاء .

ولقد أرى أن المقارنة بين خيال العربي وما حفنته الاساطير أسطبلت على ان انا العلاء لم يتكر شيئاً حديثاً في نظونه الى الجنة وانما تستطيع ان تجد طبيعة حاله بالمرات التالية :

- انصحيم : فالأورة كالخشنة ، وورف العنصرية يضاهي كشن عالج والقاء الدهناء ... الخ .
- القلب : فمن كان في الدنيا شبيها عاد شيد ، ومن كانت قبيحة أصبحت حورية جميلة ...

لـ التولد : من الشمر تتولد الحورية لا فيحد سرجه او رسة او فاحة او ما شاء الله من اشكال قبيحها فتخرج منها جارية حوراء عينا .

وكل هذه الخصائص من طبيعة الخيال الذي يصنعه تصني الإله . وتوصف ايها أبو العلاء صفي الكمال والبراعة وهذه الصفتان المسمدتين من القرآن في وصف الجنة ، ثم يعجز جباله بالنعم في ذكر جزئيات النعيم ، فتسهي أشباه ما مررت في الدنيا ويكثر من استكثار للمائد التي كان قد حرمها على نفسه أو حرمتها عليه طبيعة فيستعيد دائرة الجلل ، وماطر الصيد ، والترهات ومجالس الضام ، وركوب الايل ، الى غير ذلك من امور . وريب انفراد خياله باجراء شغب وصحب وشائم في الجنة ، وذكر حيوانات متوحشة تعيش فيها ، وهذه ناحية متصل بطريقته في اسحرية .

على اننا اذا مصيت بمقارنة خياله بخيال الاساطير وغيرها وجدناه قد اعرض امورا هامة من رؤية الله تعالى وذكر الجبال في الجنة ، وجدناه غير مسرف في تصور اشبهات الخشنة التي تحدث للقصاص بجنة واسعة من انفس المعرق في النصور والتصوير .

### دلالات التصوير :

ولعل التصوير هو خير ما يحكم به على طسعة الادعاء المعنى ونفسية أبي العلاء . فقلد طالعنا العربي في ارسالة مسمية حبة قلبه « حمامة » وهي شجرة التين التي تاتي اليها العجايز اذا كانت حمران ثم سمي حبة القلب « حفسا »



وهو نوع من الحيات ، ثم سماها « الاسود » ، وهكذا استمر الرمز لديه بين القلب والحية في مطلع الرسالة واسمعه الالفاظ التي اخبرها على هذه التسمية ، ومعنى ذلك انه واحتمل ذلك الرمز القديم : الشجرة والحية والقلب ، وهي الرموز التي تجمع فصه احطته الاولى في حياة الشر ، والتي يسببها خرج آدم من الجنة . ومهد بهذه الصورة التي هي اصل الخروج من الجنة للمودة اليها ، وكانت الشهوة هي الموهوم الاو من هذه الرموز . ومركزها القلب . ولقد حاول ان يسلب من القلب صفات الحية الا ان هذا اكد العلاقة بدلا من ان يطمسها . بالحقيقة خرج الانسان من الجنة وبالحقيقة يعود اليها ، وهذا هو المعنى الذي اثره رساله ابن القارح وقصة ثورته ، حتى اصبحت حنة ابي العلاء مثله المخطئين الذين خلطوا خطاياهم بشيء قليل من الخير ، يقل احيانا حتى يبدو فيها مصححا ، واحتمل تلك الحنة نفسها بين اهل الجنة . وبهذا انطوى الرسالة صورة حطت بين الحية واحطته والانسان ، حتى جعلت اجنة متغلبا للشهوات الانسانية في صورها المختلفة .

غير ان رمز « الاسود » مهد لفهم آخر من الصور فقد اثر بالتداعي ذكر الاسود والسواد ، حتى اذا ترشح السواد على طبيعته للعمل المعنى . منذ البدء - اصبحت الظلال تملأ الجنة ، واصبحت الشجرة باخس في بايبي اشرق والمغرب يظل فاط . وحينئذ تملأ القنفذ شجيرة غروب في حياة الجنة وذلك هو النور على توج قيمته الى اليه . واسور مقتود في رسالة المقران الا هي قول ابن العلاء « فاذا هو يداني ليست كمدان الحنة ولا عليها النور الشمعاني » مما يشير اشارة غائبة الى ان الجنة يقشها النور الشمعاني ، غير ان المعري لم ينف عن هذا النور ولم يتامله وهو يطوف في الجنة . وليس المعنى هو الذي مررته عن تامل اسور ، انما اسور رمز للحياة العكسي والتفسي ، وانتقاده يش على ان هذا الجلاء لم يتم ، حتى انصرف عنه ابو العلاء ابي السخرية فلم يخرج طوافه في اسالم الآخر من المعري الضم - من الفجتيين الذين كانتا يحقان بقمصته . ومن ثم اقتفدها في المعمران ذكر النور لاعظم او رؤية الله تعالى . واذا قلنا ان القصص هي التي نالمت في ذكر الظلال وتابعها ابو العلاء في هذا ، فلا بد ان نصف تلك القصص لانها اهتمت بالنور اهتمام واضحا .

واهتمت الاساطير ايضا بذكر الحبال في الجنة ، ولكن ابو العلاء لم يلتفت اليها ، وليس عيبا هو الذي صرفه عن تذكر ذلك . لاننا اذا دققنا في الامر ، وجدنا ان صورة الصعود مقتودة لديه اطلاق . فالانقال الصعودي بين الارض واجنة لا وجود له . وابن القارح يرى انه في الجنة دون ان تكلف نفسه مشقة السفر صعودا . او دون ان

يحبس نفسه طائرا نحو الاعالي . ولا بد ان نقف عند فقدان الصعود او الطيران ، واذا تنصنا ما في ارساله من صور الطيران وجدنا انطلاقا محدودا مقيدا . فالتصور التي تطير نوع من الاور ، وهو طير لا يتعدى الاقرب القريب في طيرانه . وابن القارح يلوب مائسا من مكان الى آخر ، لا يستطيع تحييفا فاذا اراد النجاة تعيق بذيل فرس حائل ، وطيران العرس مقيد بما يعرفه عن طبيعة هذا الحيوان في اله سم الدنوى . واذا تعاضينا عن اسبحرة في هذه الصورة وجدنا ان الطيران ضعيف متذبذب قلق ، ليس فيه اندفع او انطلاق وتحليق . والطيران في الجسم - فيما يرى هرويد - تعبير جنسي ، لانلال منه يشير الى ابعاد نفسي عن التعبيرات الحسية . واذا تذكرنا احية ولزمر الذي تشير اليه ونقف عند هذين استحقاق :

— ان قبة الطيران تشير الى ضعف في التعبيرات الحسية في الجسم

— ان ابداء ذكر الحية حق - وهي رمز شهوات - ولكن الحنة تدل عند ذوي التفسيرات المطلقة بالامور الروحانية على شهوة وهي اشوق منها في ان واحد ؛ فاذا عرفنا ان ابو العلاء حاول ان يعي الحية من حسره ، ولم يعطها الا مكانا متواضعا في اجنة اذكرنا ان طبيعة الصور والرموز عنده تشير الى خوف من الشهوة واسعاد عبيد او الى ضعف جنسي . وانه من ثم لم يفرض كما امرت القصص في المعنى بالذات الجنسية في الجنة . وكذا ان الطيران في الجنة محفوف بهذا الجهد ، من الانطلاق ايضا ليس تلقائيا طيعا ، وانما نجى بعد ممارسة ومعالجة ، فالحبل لا يسلق في الجو الا اذ واجهها الزحام ، والحويرة لا تتم حورية الا بعد ان تستكن في الجوزة ، ثم تطلق هدهدها ، وهكذا . ومثل هذا الانطلاق بعد انحاس مصحوب بشيء من العسر ، تلمسه ايضا في التعبير نفسه حين يتجسس وراء الالفاظ والاسجاع .

فاعمال المعامل في الجنة يتفق مع افعال الطيران والصعود ومع افعال النور ، وهذه النواحي اسلمة تدل على الانسجام النفسي في انداع القصور . وانجل لا يمشي الصعود فقط ، وانما يمثل النور ايضا ويتصل به ؛ لان الحبل الذي تمثل في حياة الامم القديمة مستقرا للالهة ظل ايضا عند القائين بالوحدانية مكانا للتطلي الابهي ، او لصعود اسور - ( الطور مثلا ) .

وعلى هذه الطريقة من دراسة الرموز والصور في رسالة المعمران نستطيع ان نحدد فيها طبيعة الابداع المعنى ؛ وما تقدم ليس الا نموذجا واحدا لا يمكن ان نتمره هذه الطريقة من خواطر وآراء .

احسان عباس

كلية العلوم الجامعية





## سيرة شخصية - الشاعر العراقي

### الاسم الاول

بعد بطاحي القوي الوطنية فيما بينها ، وبوجه صريحه موجهه لها ، ويقام الحيات والهزائم السياسية فاستبداد الارميه الاجتماعيه قبل منتصف الستينات ، واحتياج الراحم الوجوديه والعنه عن الادب العربي ، العربي خاصه ، الاسواق الادبيه في العراق ، وبعض الاقطار العربيه ، كتاب قمره يميز بالسروالقهه عن الواقع . فاشبح انظار المثقفين من الجميع الى دوائهم ، وصعب الارباط بالرب والبولكلور وتجريه الكتاب السائعين الذين صموا فستحين الخال لظهور كتاب سنان حند ، بدا اعلمهم النشر خلال عامي ٦١ - ١٩٦٥ . الا ان هؤلاء لم يظهروا كمجموعه واحده معنائه في الفكر لها عقده فتنه او فكره واحده . ولكن ذلك الوضع انعكس على وسائلهم الفنيه وطرفهم العربيه فحدث انعطاف شامل في مسيره القصة ، والادب عموما . لم يعد كتاب القصة كما سمري يهتمون بمواصفائهم الكلاسيكيه ، بل طمحوا ، وقد خاب املمهم في كل شيء ، لانجاد اشكال جديده يعبر عن المصائب التي طرحها الواقع امامهم بصيغه جديده ، فكانت تلك المحاولات التجريبية التي طمح في القصة السنتيه بوصوح .





## التجريب في القصة المراقبية في الستينات

ماستخدموا، حيث مصطلح « القصص » ثم الأدب  
فاسموا « قصة قصيرة » ولما ظهرت القصة  
التي استعملت المصطلح السابق وان خرجت عن  
سبيلها بعد ذلك اختلاط بحث أكثر البعض أن  
تكون القصة السبيل منه بالمعنى الحقيقي الذي  
عرفوه وسمي باسم الفن الحكم والمواقف التي  
تتحدث عنها وعنه يخرج هذا استعمال كلمة  
« القصص » بذلك النوع القصص الذي يسمي على  
مواقف القصة الكلاسيكية المعروفة ، وكلمة « قصة  
قصيرة » لهذا النوع الجديد الذي شق طريقه في  
الستينات رافعا تلك الأسس التقليدية ، إلا أن  
سرى عند العرض بوصفات أنفسه السبيل  
الجديدة أن هذا المصنف يفتقد عند أحداث عن  
عمومات قصة « القصة » ، أن عند التحليل عن  
لخصائص القصة مقبلة لهذا النوع أو ذات فائدة  
سبحان - والأصح أن الواقع القصص ، مفرص هذا  
مرفقات أدبي ، سبيل أي تغير هذه القصة أو القصص

أن الفرق بين الأنوع الأدبية في مجال الفن المعنى  
خاصة غير متفق عليه بشكل نهائي حتى الآن . فكتاب  
القصص السبيل التي تعتمد على المبدأ والعقد  
وتطور الأحداث والتدور والحكمة بشؤون المصطلح  
تحت مصطلح « قصة قصيرة » ، وتحت نفس المصطلح  
نفس أولئك الذين يرفضون هذه القصة ،  
مقدمين قصص جديدة من الحدث أو تكاد تخلو منه ،  
رسمين صورة تخطيطية لحاسب من واقع أو شخصية،  
معاشين أو متخيلين . كتاب هذه المحاولات الجديدة  
البحرنة قصصا جديدا قدرا من انجذاب القصة -  
واستطاعت أن تخرج نفسها كشكل جديد مصادر لشكل  
أدبي ابتداء . تلك القصة التي تروي « حدثا » والتي  
هبت على أساطير الأدبية حتى مطلع الستات -  
وكان بإمكان مصطلح « حكمة » أن يصر عن هذا المفهوم  
ولكن أوسطه بالأساطير التي تبرز شعاعها من قبل  
بمحاذاة حمل الكتاب والعدد كما يبدو يحلون عنه















ووجه وعبره من انقلاب المدرسة النفسية الحديثة  
تخرجوا في الستات ، وهكذا فان تسار الوحي وحده  
لصريح الى اساليب الكتاب الحدود ١٠٠ - ١٠٠  
من استجدهم احيدري وغيره في الكثير من قصصهم . في  
طوحيهم لكده قصصه عن لحظات شعورسه لا غير  
سؤوس واحدة (٩) كما نرى احيدري مثلاً في مجموعته  
١ حين يحف أسحر ، ومن محاور هذا الأسلوب ان  
سرد له أحاسيس في مارب دانه ضعب معيه فهم  
او تعبر في يحدث - وهذا ما لاحظناه في قصه احيدري  
التي ذكرها من مجموعته المذكورة . فالكاتب يمدح ملاح  
ذ حبه شخص يعجز عن ارض على روحه انعوب - لغاي  
سؤوس يحدث عن صري سؤوس انعكاسه في وعي هذه  
القصه حتى اسم على لغايه استكناه ما يحدث  
في او مع - كما ان اناذه انصحه اناذه اذا لم تقدم في  
حركتها لمصوره كاشفة عن عياط اسحور في وعي  
في حظه معرفه فلا يسلح ان يكون - وسنه للكلمه  
ويعرض - وهذا ما رأناه ايضا في قصص احيدري  
اسمنا ونسردنا : الانصحه : احيدري وغيره .  
لوعي سحورهم وسعاعهم سحر - من حب قبله .  
ويصح الاسلوب الأسطوري عند احيدري انما في  
الجزء من مجموعته السبعه (١٠) .  
ولكن انما يسلح في انما يعجز عن ارضه -  
نقد الله دلالاته ومعناها احدا .  
نصا اسود حديثا - صاح فيه يمدح عليه - من  
لغباتهم الغرائبي - انصحه يمدح في مرقه من قصص  
التي احره - مرقه بحريه على سار انصحه الحديث .  
حري - ودور يمدح بحريه على سار الصبح الاوان .  
لا انه لا يمدح هذا الاسلوب في مصاف لخلق القبي  
الاصل - فهو يخلو من حريه اسحوره . وسعي عليه  
سؤوس يمدح حبيب ما عرف من اسلوب فونكر ، انما  
وسط الغضائين عليه .

بسم الله الرحمن الرحيم

بعد ما خرج احمد م ابو حبه ايد حليكي و اظن ان  
لا يبقه فيه بل هو الفاضل المرحلي ابي ذرحه كره  
حدا . و بعد انتمى هذه اظن به بسببه مختلفه  
عنهم . فراه عملا عنه بظنه كما هو الحال عند  
بريكي . بظنه به بريكي . بسببه سماني . و غيرهم  
و راه احب اسم طابع قروي كما هو الحال عند حمده  
نكري . بها براه عند محمد حليم علي سبيد  
محمدا . به بسببه به مسميه . ان هذه لغيره  
عن في عنه المسميه . احرسه بخاصه . حتى  
حين يحتم ان في حد ارب مسموي و لكن جاريان  
قعه . به راحه علما كذا . انتم لا تعلم

شيء سوى ثمار متدفق من أجوار الانسلاخ العظيمة  
 من لا ترفعها تايوز في حد خلا الذي يجلب في  
 الأرض بحسب به يحيى لبث غير « كلمات جلوة  
 طوره » ١ أو صوت آدم الثاني ، غلال اللحظات .  
 ( موت الخراف بعد أن رحل برنسي من مجموعته  
 الأخرى استغ واستغف في سبب غير جواغر هار  
 لأدب أو ، الإحتراق نفس الكاسب من مجموعته  
 أسنة : وجوه من رحمة الحب و الصعدا من مجموعته  
 الثالث المواسم الأخرى غير لا أكر من هولولة  
 وهذا أصله عسده على ذلك . ومن هذه التجربة التي  
 أديت فصاكو أسسائه لأستقيم في استخدام هذه  
 الطريقة حقه أي أصلاهم على سرعان مايجب أنراني  
 عن طريق التراجع هي في وديم إلى أفلاك مجلبهم إلى  
 سوا لم لا تعدها حدود فكان ذلك ألقى أنراني الذي  
 يساه في بعض لغصم ، وساه يعني برنسي في  
 مجموعته الأولى السع ويسفه ميلار حين يحده  
 بحر من مجموعة الخندري لأوى التي يحصل بعض  
 ، أحم فيا رصر مراره كد لغهم ، لهما  
 عربا في دله يعاجل في البحر لكي امرأه  
 صعدا بحر تعمله مجموعته الأولى .

١ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
٢ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
٣ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
٤ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
٥ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
٦ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
٧ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
٨ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
٩ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له  
١٠ - لا يثبت إلا بالنسبة إلى الشخص الذي يثبت له

٥٠ معني ويكتشف ان امرأته  
 بعد ان رأتها في صورة عريضة - غلبت في  
 الافلاک من غدا انصر - وبقية كما ترى تصادر عن  
 تصور وحودي حاشي . هاتفة بر حيل بفرقة . فاصحابا بسبي  
 حروب بن مخلوقين كما هتافه ساوير وكتب حدود احشود  
 ان يوكد في قسبة طرد . بن حو في اعقابا اسجدية  
 عصبه من حيلة لاسم . بخلة نعوذ ابي لاجي بعد  
 انصاية عه ابر ولادته فذبه بذلك بكميل ذور الحدة  
 ومن الباحية انصية لا يحمي بعصبة نعوذ ملحوظ . وفرد  
 حاوثة الاعمال على حتم . بني في كسر من مكلها  
 لمعنا من حدود الرور والفس . وحق لا يستطع  
 عارذ فحة ررارة كاتبة بني برعم من تعاضد  
 مقورق لاه بعدد بني برع مخفي عه امير سلا  
 معوي معني في الشهادة .

[illegible]

أغصانه على ابن ولادته فذبه بذلك بكمال زوره الحده  
ومن اباحية أفعاله لا يحسن لغيره تعدد ملحوظ . وفط  
حاووه الإعتماد على حكمه سدي في تسير ممتلكات  
المجلس من حدود الأرض والقرى . ونحن لا نستطيع  
عناذره فحده سرمدية كريمة على نعيم من تصانيفه  
مقبول لأهله ومعهده على نعيم ممتلكات على أخص شكل  
وعلى ممتلكات في النهاية .

عاشق دجسته سربانه گاهه بی برسم می تصانیف  
مهر را لایه معده می بر مختل جیح احقر سکا  
و حق می معصنه فی الهیه

ولیس اسرار عده تفرقه لاسمطافه فی انحراف بین  
نکات = سعادت اشد می حساب الکهورار انحراف  
بیمامی و انحراف نکات الی ذوالحجیه = ثقی آسمان  
نقطة آسمانه بنوع قلابی و انحراف = فاعلا شخصیاتها  
کسبه معقه = واسطه اب شخصیات نکات انحراف =

وعد اسبحة تدوی و مدح نام رعبه فی اعمال

وليس اسرار هذه القصة المستطاعة في اقل من  
لكنها - ساعدت في حساب الكهولاء احدث  
سياسي والحاج نكاحه في ذواحيه = ثلثي اسم  
لقد استعملت في ابي واسمه = فاعلمت حقيقته  
كسبه مقلد = واستخدمت في حساب نكاحه ايضا =  
ومن الوجه الذي وضعه في ابي في اعماله

[illegible]



عندما نرحل الرميحي يحاسبه . ان يرمي اكر المراسه  
 جميعا احصاها يدانيه ، فبحر يحد من هذه ابدان في جميع  
 مصيبتهم لغرياً . ان معظم شخصياته معقه ، مهرومه ،  
 سجنه عن خلاص في امره والمطلق . وهي تدور قديمه  
 سجنه . وفي ذات الوقت فهي موحه مسعده بسحق  
 كن سى من اجل الصمود ، والملاحظ ان المؤلف لا يبدى  
 مواقف معديه في العتاب . بل ولا يحدد مواقف هو كغبار  
 وممكن تحديده . ولا يحدد الاستغلال انفسى المزم لمحد  
 كبحوى مسعده عن حاسب . وادا نحب عن مفاتيح

فهي غابت ما تعني باعترافها وتصوراتها عن حبيب  
 شكل ماسر . فغلبه في ظلال العظا من مجموعته  
 الاولى السيف واسميه ) يقول : ( كان في سبي ان  
 تعامل مع اسنفس من اجل ان اقبوا وانا اعرف ان العبه  
 عاوزه وان الحياه لا تؤمن ولكني لا يريد ان اعيش صاعقه  
 اريد ان تسبق عوف يطبق الاعى ويريد ان تسعي  
 العيون بحزام وان ينفس الجميع عند قدومي ولا ابروى  
 في ايامي ككلمه احرب ١٠ كما عثر في بطله ١٠ بحرف  
 اعقيم ٢٠ ولذا اصعبه احرم من لا يحوي لهم  
 وحدهم يدركون حقيقي اسافه ١٠ وسيد ١٠  
 على سماعكم بمقامي الاول ١٠ ونحاط بسنة

فان بعد كل شيء  
 مستمعك الان لم امك شيء  
 بطله في السيف واسميه ١٠

من مجموعه القاسه وحوه من رحله القاسه ١٠  
 امهق بعريق ، اشبه القديم ، الملعج ، اسى ص ٥٨  
 ويضه في صوت امام الباب ١ من مجموعه الثالثه  
 ، الواسم الاخرى ١٠ ٢٠ اكر مخرج كمد في المده ١٠ ص ٣٠  
 وفي ( حدار وملصقات ) من نفس المجموعه ١٠ تعرفسي  
 حما ذلك انكتهر ابدى مازس بعد التبرج نحب رحمه  
 الفطاب الكاديه ١٠ ص ٨٩ . وفي اثنان في مهمه حاصه  
 من نفس لمجموعه ١٠ انا رحن مشطر ٠ مودع ابي الف  
 جزء وكن جزء يدور في قدره حاصه ١٠ ص ٩٨ وهكذا  
 يمكن الاستدلال بعثرات الامثله الاخرى . والملاحظ ان  
 بعض الرميحي غائب م معروفون في ملامح داخيه - غير  
 م ذكره ٠ وحارجه حاصه مصرهم او يشتركون بها مع  
 عريمه بحيث يصحون معب للدراسه كمداج قصصيه  
 يمكن ان سى من حلها سوء على مشاكل الفرد والمجتمع .  
 فهي لا تفر الا عن معده ذاتيه معديه نضك ان دراسه  
 هذه اسماح نكد لا تعود لا دراسه نفسيه وحده حب  
 نغاسي من اسفود الاخلاقي والسياسي . وحى  
 شخصيات اسفود لا ينجحها تكاف استقلالها . بل ولا  
 صورها كما هي في اسفود ٠ بما مازس معها نوعا من  
 لاسعد انتهى عنها لارضاء عرور ارجل في اطلاله

لديها دنسه . مسخومه . حاصه ععبا يمر حبه .  
 نفسه في ، حوبه لحدف من مجموعته الاولى مصرف  
 « لا الليل ولا الاحلام ولا ت حنى المورده بحرري صك »  
 رغم انها معروف بان حبيبه سدر مريض ص ٣٧ و  
 « دارع كالطل ١٠ ص ١٤ . وفي قصه « مري في الليل  
 ارجل ١٠ تخرج عيرها وهي معب برحيل المحبوب عنها  
 « مديكى حمدا ٠ ويو اسي ٠ عوف اسك ٠ من قبل  
 كما يصرح عيرها في ناس في مهمه حاصه ١٠ ابالا والى  
 يعرفى نفسه لي لغود على معاومك ٠ ومحمود ان تعص  
 نكد على كشي مسعد من نكد ١٠ ١٢ وهذا ابدل من  
 هذه الاسمه ٠٠ وهكذا مالى الكثر في قصصه محصورا  
 في عاب الدنه اصبى ٠ المفعول الضمه نغرياً بخدود  
 الاحساسيه واسبابه واعترفه ٠ وهذا ممكن انفسه الي  
 ومب تعب لغوى الوطنيه فيه صيرته سديده وتواسب  
 الحجاب والاعطاف احساسيه ٠ ولقد اكبر من ككاف  
 الارتباط بالحركه اسفديه مفا فقدم امكانه روى اناك  
 النصور الاحق للحد ٠ وهكذا اسم اذيم بالاسم  
 بقدان الشفه اسفدم لاحدى ٠

في الوحي ٠ م حدد نصبه على اعراف ٠ بهم يطلوه  
 في نهائيه كما كوي ٠ نهائيه ٠ فني للاحتد اقب ان وعي  
 ممداد قصصه جمعه ٠ قبا كنه  
 على الام ٠ فان م سحر المكتاب  
 في الواقع وحركه ٠ انما التعبير  
 شعور نفسيه صغيره ٠ لا ترى صفا  
 مودع ونفرا حاص ٠ ككاف ٠ بل ان اسحت عن نفس  
 ابحاس بين اطلاله ٠ ابدى عم بلا بطوله فعلا ٠ لا يعود  
 الا للعتور على نمودحين او اكو غلبا ٠ ككاف في الواسم  
 الاخرى ٠ من مجموعه اسفود بهذا اسفوان ايضا  
 واسميه المائل في رحن على الاكاف ٠ من نفس  
 المجموعه ٠ الا ان عتاب نفس من ككاف سحرته في واسع  
 تعير واصعبه في الكاف صوره معمله معايرة ١٠  
 كدت عليه في مودع حدث انفسه نضك ابدى تادو لما حنى  
 في دنك الحين سادحه لا سبه قبه لها ٠ واما الشهد  
 في انفسه اسفديه مفا من اسفحات ارمواسيكه م مضم  
 معنه تشوي في القبه بلا حذواه ٠ في القصه ناطع ٠  
 مموته لا يؤثر في ناس كما يعيم من ككاف القدس غير  
 ان تشروا ٠ هائم طدين كلالشره المخرده فوق سطح

المدسه الرمادي دون ان يصحوا الرمن بحصورهم حراره  
 الاعاني والانشيد ٠ مع فعل الشخصيه الثانيه في  
 انفسه ٠ السبه ٠ التي تحيل هي الاخرى من اصعب  
 ارمواسيكه ما نحن انعطافه في اسفاده نحو الانحاب  
 غير ذي ثاب ٠ فان خاتمه انفسه انفسه ١٠ واسفلات







فنحصره فاعله لقضه من مدركات طائر ليلي من  
 نفس المجموعة - لتقديم رؤى سوداوية شاملة مررها  
 لربما كاتب الشخصيات القليلة يسخر من تقديمه -  
 هذا هو حذر به رأس أسنان يهاجر أبي مدر يحدد بعد  
 أن لم يستطيع « صور معماريات الل » يمارس هذه  
 به « أكرج اقدم » المسه - أن هزيمة حزيران  
 عام ١٩٦٧ تركت ردود نفس مائه في نفوس الكتاب أو  
 أبرى معظمهم - كما سوري عبد المتطرق يوضح  
 لفحة الشبيهة - سيجس الهم بصحة ، كما فعله  
 ذلك بطفه أنديجي ، وسيله سلمى - وغيرهما - ولكن  
 بعض الآخر سقط في هذه المأساة - ولم يحو أماته  
 إلا الأسحاب أبي ملاخه بيده - ولقي هذا الإحساس  
 كان وراء هائل اللامي الحزاني في حزنه الى مدى الحد  
 وهذا الموقف لا يصب على جميع قصص هذه راد  
 قصة إبراهيم العربي من نفس المجموعة تصور بروح  
 معانه ، وملاحظه تاريخ كذبه هذين القصتين - حزيران  
 ١٩٦٧ ، ناسيه للأولي - ونور ١٩٦٨ ، ناسيه للثانية  
 من أبي فاضله الأحداث في تحديد من « كتاب  
 واثني تحديد هوفه افكري في قصه ، بخاذا كتاب  
 هزيمة حزيران ١٩٦٧ قد ترك في قصه :  
 احتراق اثرا مرا - من قيم تور ١٩٦٨ في القطر  
 تركت حده اثرا طبا - كما س  
 العربي :

[illegible]

صله في كثير من هذه السجلات المعية ، ونحوه  
أصبحت - من سخرت خد - أبي موفى من العالم  
يدت وحذا أي أفضت العربية - هي في نفسها قصة  
سبعين لأصبة فيه ملجوس عربي ١٦٤ . وكف سعي  
القصاصون الحرسون إلى معمم  
شخصياتهم عن طريق حرمهم في أسماهم وتأييد  
لهم وموقفه الإحصائي . كدث حصوا الأحداث  
فصعد - أن وحذب الأحداث - بدور في أمثله غير  
محدود . بل أنهم قبل أن أسفوا إلى نفسه ، والتي  
تدليل في آخرى كمو - أرتت مثلا ، أو تصف مكر  
أحدث . أو حدث رمه . فكانه كانوا يريدون بدت  
تلك استغلالهم النفس الكس عن الوقح . لهه أتمدوا .  
حالهم حال آخره دين . أن يعود لأنزل وتسل درجه من  
الخصوصية محيما - بعد محب وجود لأفكار وحداث  
استاية عامة . لكل شيء سسي . هذا ما عجم من علم  
أشور على شخصيات فصصية نموذجية بأصحه عديم  
وهذا ما تحصل دب البار أنجزي في رأيا مبدعيا  
في ذاته ، مقطعا عن الطاء - لأهمه له فيه سوى النعم  
من حاسب صوي من أرمه أصدعته كير



كان (أشياء) في قصص عربية سمع بموضوعه قامه  
بكتفها الخارج عن ب يكون ذكورا ترتب عنه حاسي  
الامان ، لان غريبه لا يعرف بها أساسا ويراف « نوعا  
من العوز السري الذي يريد ان يخلص بوجود الكون  
لشعره » ١٩ ولكن هذا النوع الأدبي الذي زعمه  
عربيه في حينه كان قد ادى حتى على ايدى المنظرين  
العربيه القسهم .

Pobbe Gilet's fault as a writer lies precisely  
in the rather naive application of philosoph-  
ical attitude to a literary practice

وبكن (أشياء) في قصص محمد حصر - ووعهم  
استغلاله الموضوعي عن وعي الشخصيات في القالب  
انظر قصه الشيعي مثلا من المجموعة المذكورة اعلاه -  
يسمى في كثير من الاحيان ايضا للاشارة الى افكار  
معبنة « اودحت ستاره اندفذه » بطله على انحوش وتحت  
ذرفتها فارتسم النور الخارج على السطح على ارض العربة  
شكل موازي اصلاص مستحفل بشير حد رؤوسه المندبه  
افرجة مذمبه « ٢١ » فالور الخارجى ها هو سور  
وحسه « نى تحت رلى مصعرا ، اى لا علاقة له  
بمراج المسه « اما سر احد رؤوس موازى اضلاصه  
ليس مكن معنى اراء الكتائب الاشارة اليه للاجاء بكثرة  
مبهم « لا فلتش « الا ان يوحده اسمه لاسان « يرى  
فيه القمط الاكثار « وبذلك بعد استغلائته حلافا  
برية المؤرب « يسمى بهذا الاساس العلي - العلي  
في الغالب لوصف الوصف « وفي الحالات التي يعدم فيها  
القصص ( اشياء ) على انها مستغلة من وعي شخصه  
يصح الوصف عنها على مصعبه في كثير من الاحوال ولا  
مكان له في السباق العام ، وبالمكان حدث منطع طويته  
منه دون ان يد شيء في القصه « وهذا يمكن ملاحظته  
بوضوح في مصعبه ( المذمة ) « ( امنيه الفرد ) «  
( الاسماك ) وغيرها من مجموعه ( الملكة السوداء ) .

واذا كان محمد حصر يسعى في مضامين مصعبه  
في الدالب « وعى طويته عربيه « لتاكيد ان العالم المتعل  
عن وعي الانسان لا يطق شيء غير وجوده « انه كفاص  
يسمى ايضا من دحه الشكل لتاكيد ان شخصه لاسطق  
كذلك بغير اصواته فهي مضمه عنه « وهكذا بمصعبه  
لتاكيد هذا الاستغلال الى استخدام ( عين الكاميرا )  
كطريقه منه يرصد من خلالها حيوانهم ومصائبهم .  
وهذا الاسلوب شاع بين الكتاب في الستينات بتأثير  
من هضواي « الا ان محمد حصر استمر على ويرع  
في استخدام « حتى كاد الكثير من قصصه ليندو انه  
يسيتلوي حاصر بلاخراج البستاني « وهكذا فحى لارى  
المرح « ولكن المثلثي يتحركون بايعاء منه « باستغلال  
لمثمين سمي بها « هذا هو حال انطال محمد حصر .

ان الدني والموضوعي مدمج في أدب محمد حصر  
شكل يمكن تسميته «الاتجاه القصصي» ايمز بهذا الكاتب  
ر (الموضوعية الذاتية) ان يمكن لهذا صم النار الحربي  
اتجاهات بينه مصدده « سرباله « وعربه « عتبه «  
بل وراميه ايضا « وغير ذلك « وبعد تورع اطلب كتاب  
عده المرحه بين هذه الاتجاهات فلم يركز احدهم في  
انعالت على اتجاه واحد معين « فقد كانوا يعدولون  
اكتشاف دواتهم القسه في تحريز مختلف الاتجاهات  
والاشكال « غير اننا نسمي لدى محمد حصر استمرارا  
على اتجاه يكاد يفرده به « العالم في نظاره « وكما يصعبه  
القصص بعه « « عالم مكر « عالم استثنائي « وعلقات  
جديده غير نمطية « ولبح هذا الواقع اكبر قدر من التعق  
والخصوصية كان لابد من عزل طبقات واقعه من التكتل  
اسرى في امكنه معسة ذات اجزاء خاصة ومعسى بها «  
ممكنها ان تخلق توارثا مع اوضاع اخراجي « الا انها ليست  
بدلالة « بل كتشف واداة ونفدا ( ١٧ ) « ولهذا اسبب  
بحد محمد حصر يعني عناية معرطه بالوصف حتى يكاد  
يكون المركز ابرئيس في قصصه « بل تكاد يصح عب  
الدعاه الاساسية التي تقوم عليها قصصه تعوض على  
الحدث في القصص التقليدية « وكما هو معروف بان  
هذا النوع من القصص كان قد شيع في العرب « وفي  
مربا بالذات « منذ فترة حولة «

« Over the past ten years readers have had  
time to be come familiar with the idea that  
the french nouveau roman dose not « tell  
astory »

سأول محمد حصر المكان واصفا اجزاء مدوه  
قائمة « محاولا جديده موضع كل شيء نه الى غيره «  
قصه ( البوت « مثلا من مجموعه ( الملكة السوداء )  
مكونه من قسمين « الاول منها وصف محض لواقع في  
محطه « وقصه « انطراث الليبية « من نفس المجموعة  
مؤلفه من بلايه اقدم « الاول منها وصف ايضا لقطار «  
الا ان القاص يعمل كل هذا بانطع بقصد مني لبحا اليه  
الكاتب لاستحضر عالمه الاستثنائي « وتاكيد فكرة معية  
« وهو في هذا يذهب نفس مذهب الكتائب العربيه الان  
روبي غريبه الذي برز في الستينات ايضا وكان له تأثير  
تسمي بعض آثاره في أعمال محمد حصر بعضها -  
للموضوع عتدهما ( الأشياء ) بسمع باستغلال ذاتي عن  
مشاعر الانسان ومعاصيه « انه وجود قائم بقائه لا  
يخضع لاسقامات وهميه من حاسب الامان « ولكن اذا



















ذلك بجري في كثير من الأحيان لثمة عنده ، يرفع يدها عاطفة عندما يكون الحوف مرتبطا بقصة وطيلة كعضفه العسيلة . ويعل قصاصاتها من الحسن اعطه حسن يدها في ردها بها الحساس .

من قصص سيرة سمان مبيع بالثلاث عاطفة . ر تعرض عن أحدث تماما ، هذا ما رياه في ا حكية كس يوم ، البروحة لا تزال تدور ، ( مرخة ، من مجموعتها وعد بدا الصراح . والملاحظ في قصصها ، معاصه ( انتظار ) من نفس المجموعة ، انها تحلو من صراع نفسي أو اجتماعي ، وأحدثها مطروح دون لقاء ضوء على اعادة مناقشة لا نعدم مشكله اما تكتفي بتصور حاله إنسانيه معينة . ان النظر هنا في حالة أسرار لمن يحسن ولكنه يعيش مع امراه اخرى في نفس الوقت ، وفي النهاية لا يرى الشئاجا معيا ، ولا ميلا من جانب النظر الى ر من المربى . فبقية القصة تجددها في امح ابارح حسب طرق سيرة مصغه في كل واحد ، فهي تستخدم بوصف أعادي تارة ، وتدعي الاكدار تارة اخرى ، والخصموار ، وصغير النكلم .

ونلحاً الفاصه لطيفه الديمي الى عه مسيره  
 وحيه من روميه في معاد  
 داي مجموعتها احرار احرار احرار وهي اوضوه  
 ابييه لبيدته تحتك  
 معاديه ريه ، ونكه عار  
 مضحه بايماني معا بحملها تغرب من الشكين

أما التأثيرات التي تحللت من الواقع السياسي والثقافي في أعمال اقتصاديين الجبريين حسب موضوعات القصة السببية تسم بطابع وجودي مشائم في البدايه حتى حصل الانعطاف الجديد في مسيره القصة العراقية بعد الهزلة التي تعرض لها المجتمع العربي اثر هزيمة ٦٠ - ٦٦م عام ١٩٦٧ ، إذ مدالت الموضوعات الذاتية - من المبدأ الايدي شيئا فشيئا ممسحة المحار لموضوعة جديدة كان لها انعكاس في دفع القصة العراقية خطوات واسعة الى الامام ، فعندئذ تلك موضوعة القصة العنصرية ، ولكن هذا لا يعني بالطبع ان كل انعكاس اسي كتبت عن هذه الموضوعة قد حققت مستوى فنيا ساما ، وهذا ما سيأتي ذكره فيما بعد .

من أوسع النواحي المكتمل الذي هب على الفكر  
في منتصف الثمانينيات وتوسع المسافات الغربية في  
الكتاب الشاب من العصر الواقع تراجع أمام عصر  
العصر السحري ، وتشغل موضوعات مثل : الحب ،  
الحرية ، الشوق ، الجنس ، الحب ، الأمراء ، وغيرها ،  
تسعى حثا كبيرا في القصة السحرية . إلا أن القصص  
في عا حث هذه المواضيع وحملت مستوى فسا وفكريا  
سما في حد ذاته في الواقع

بحاول يوسف الجندري في قصته : انجوة من مجموعته ، حين كتب اسحر ا بدم قصه بدميه كما يبدو بوعله الاولى ، فيها هو رسام شاب يسمى في حوض في له يسبح ، تدور بيدهم احداث فلسفه من الوباء وسعد سهما واصر الصداقه ، فيروز الشبح الرسام في رسمه ، وتنتهي قصه بعوث الشبح بكتسبها اشباب بعد ذلك ان صديقه اشبح انما كان رسام ايضا وتريد تركه اخر لوحه رسم فيها ، فوجه ، محبسه ، هي ومر الموت كما نفهم . كما سرور فكره الوب ايضا في قصته ( الرعب ) من نفس المجموعه ، وغيره . الا ان القاصي يحقق كما يبدو نجاحا فنيا افضل عندما يحسن نفسه حاده ، تذكر نفسه ، وهذا ما لمسناه مثلا في حور .. والاقيه ، من مجموعته ( رحل فكره احدثه ) فهي قصه تتناول ذات محلي اساني واضح ، يسعد فيها القاصي ما يضع أحداث ، وانريد بين شخصيه الراوي ان من تحدث ، وانتي تحقق استقلالا سميها هذا في شخصه المؤلف ، وشخصه حور اشعبيه اندي يسمع من الماء عند شربه ابرر حفظ للتفايد ولكنه لا يصح بالاعلان فيموز ان عليه رقم حظوره انصاف .

[illegible]

الانقطاع الكبرى في تاريخ الأمم الأوروبية التي شهدت  
الحروب العنيفة الثانية - مصورين بما في الواقع مرحلة  
الانهيار الروحي التي يعاني منها العرب في ظل نقطة  
الاستسلام ، والذي جعل الرواية بأحداث النوع الأدبي  
الافتراضي استيعاب أحداث هذه الأزمات ، رأيها عبد  
المنعم ، ليست إسرائيليين لا تتجلى غير قصص قصيرة  
... .. ان هذه الأفكار الطارئة المشاهدة لا يمكن  
بها في نسخة العرافي ... ..

[illegible]



معانته مشرقه كسماء العراق .

وهكذا ، فإن المأوى البشري وجد نفسه كما نعلم في حابة من المأوى مع نفسه ، اجتماعات الجحيم وبنايات النعامة كانتا تؤججان فيه مزاج سوداوي ، سيما كان مركب البشري وأبار أسرار تدكبان فيه مزاجه المتعادل أشرف . ولقد انعكس هذا في صميم أعماله . ومع عدم الاستقرار هذا كان طبعه أن ينجح الكائنات في القصة القصيرة لا في الرواية ، وأن تنطق هذه القصة بعدم الاستقرار لا بثبوت العترة . أن الموت في ( دوار ربيع في نهر قصير ) لموسى كزدي من مجموعته ( أصوات في يدية ) ليس غير إطار يحصر شتات وصف متأثر ليوم من حياة الطفل ، وبين هذا الإطار والصورة لا تكاد نرى علامة ما . أبطل يرى والده في أمام لم يعلم بموته بما بعد ، وبين هذه السداية والنهاية وصف فاصب بحدس السهل اليومية لا علاقة له بموت الأب . أم قصة سركون بونص ( الملجأ ) التي تدور حول نفس الموضوع فهي نموذج ربما لما يكن أن تقوم إليه اشراعات التشاؤمة من المواقف الانسانية العربية . لها شخص يحاور الانتحار ولكنه يبعد فيما بعد أي من اسنان عبيد يحاور انقاده . وتعد القصة كل عتبة فيه وتكره به مع بعدا حداثي سرير مطفي مقفول . وبعد حممة الأمل في ( من قبل حكمه الشامي ؟ ) من المجموعة التي تحمل نفس العنوان ، شخصيه لا تعرف غير ( ي ) في ( ي ) حيثها لوسية . أن السرد يصبح عتلة في هذه القصص في مساري ذاتية مصلة لا تؤدي إلى شيء ، فطش الأمل

سحر من حبه . أعرفوا هذه الشخصية . لقد مات حكمه الشامي من أجل . « فلا يعرف في النهاية من هو حكمه الشامي ، ومن أجل ماذا مات أو قتل ؟ وهذا الغموض يحدث غالب بالتحشية بأصول الفن القصصي وأعماله تنعكس الذاتية الفلسفة ، ومحاولة اشباع القصة بمرور سياسي واجتماعي ، هذا نغمة عبد اللامي مثلا . أن الشعور بالوت يحاصر بطل الربيعي في قصته . أصوات المعيم ) من مجموعته السيف السبعة ، إلا أن أهم الدواع التي تحرك بطل الرسمي على العموم هي رغبة لتجاوز حدود حياته إلى وضع الفصل ، ولكن الحيلة تلاحقه دائما ، فإذا كان بإمكان الفرد المصعب الشرط الاجتماعي لوجوده والتعب عن شئ أنواع الاحباط وانكر المادي على هو عدم تعمر له فاهما ، هذا هو محض فكر البشري وربما في الكثير من قصصه استنبية ، ولما يحل حير تحل في ( الصوت المعيم ) التي هي واحدة من فصل قصصه . إذ يبعد الكاتب هنا إلى اختيار لحظة مسرعة من حياة البطل سكشف فيها حياته كلها في وهج سريع . ويستخدم ألكاتب الموبولوج الداخلي ومسله مسلة للتعبير عن عالم بطله ، الذي هو قائل يناحي انه في آخر موقعة له مع أعدائه ، فتدور مساحاته حول

محور مركزي واحد هو الاحاط الذي يلاحق الفرد في المجتمع البشري ، ففي موقه لم يحظ البطل بمسائه لاعتبارات طمعية ، وفي شمانه يلاجه اعطى أص و لكنه هذه المرة مثل قدرتي متفريسي ، فالبلط برود محاور ( وضعه الشري ) أي وضع الأبوة عن طريق انص ، أي استخدام الارادة بشكل مطلق ولكنه بعثل بذلك واقفيل مصر العائل أيضا - تذكرنا هذه الشخصية بشتن من رواية ( اوضع الشري ) لأندريه مالرو - أن مأساة شخصيه الربيعي تكمن في اعراض بين رغباته وامكانياته . وقد استطاع الربيعي أن يحطس في هذه القصة من الكثير من صوته الاسوييه ، والتي يصرف بها الكثير من قصص الستينات على العموم ، ويمكن نحيط بعضها هكذا .

١ - لا تحصى تشبيهاته بشرط فني يربط اجزءه بالكل ، اسفيل طبيعة أبوصوع العلاج ، وعلى سيل المثال لا الحصر يذكر قوله في ( صوت أمام اسباب ) من مجموعته ( المواسم الأخرى ) أن أطاثرات الاسرائيلية تحط كالصقر في مطار اثينا ، ولا يقول كأنوم مثلا يحدث « تحطس المطلوب بين الصفه والوصوف ، أو هو يقول في ( المصد ) من نفس المجموعة أن الاحباط ترصف كبحرمة الضالة . ونصه هب كما يفهم لا علاقة لها بالبحرمة .

٢ - لا يمكن أن نستخدم الصماتر تصديبة مع رة ، بقصود فلا تخرج من السرد شيء في كثير من الاحيان . فارسي يوح مثالي ( حذار ومصقات ) من مجموعته ( المواسم الأخرى ) : أنهم يممون اشوارع وابجر ولساحه الكثيره وأت لا تملث الا حطواتك وهواء رشيث ، هذا الذي تفعله أمام الآله الذي سقط في حصوره ريف كل انهة انزور السامعين . فلا أب تعرف من المصود : هم . ومن هو ذلك الآله وبك الآلهة أوحى إذا عرفت فذلك لا ينم الا لمعرفة شخصيه سيرة الكاتب وعن مصدهم بحيث يفقد قصصه مع هذا اشرد صمب بوصفه

٣ - كثيرا ما يحرق الكاتب في نماير قصايه وعاطفه وبناؤيه صارحه تعدد عن محور عمله ، فارسي مثلا يحط بين جمال اللمة التي يجيدها وجمال الأسلوب الذي لا يعترف بمشروطيته ، كما رأب في ( صوت أمام الباب ) .

٤ - أن المواجه التي ساولها الكاتب « تجريبيون والكاتب الذين حاولوا السير ضمن الانحاء الواقعي هي واحدة أو متعارفة فهي نتاج مجتمع واحد ، إلا أن معانها كما سري يختلف بين هؤلاء وأولئك . فالحدري صبح في قصته « حطوات مرعبة » من مجموعته ، حتى يحف أنجر ( موضوعية الحرية خارج أطرها الاحتصائي ، من رجن تكاد يحن شوقا لحرية العتودة التي سلبته أباهما



، أحبه ، أحبه ، يحرق بروحه حبه . أحبه ربيع  
 سدي يده إلى نوحود مدس دك شعور ، عودس  
 ولكن هذا الملامد الروحي لا يعوض مطلقا شعوره بالروا  
 فهو في النهاية ظل يشعر بالعدم من الناحية انسية لا تقدم  
 هذه غصه عن حالات عاطفه

اما من الناحية الفكرية مطلقا كعالبه ابطال  
 الجودي منفصل عن واقعه ، لا يرى فيه غير ذاته  
 التصحفة ، ولا يربط بين المظاهر واللمن فيه ، فكان  
 صعبا ان لا يرى من احياة غير روال ذاته لعدم بالتالي  
 ذلك على اتجاه اجمع .

كما ان جملة اللامي يتناول موضوعه ( احسن )  
 في قصته ( الليل في عرفة الاسنة م ) من مجموعته ( من  
 مثل حكمة التلامي ) فصور فتاة شاذة تمارس طفوسا  
 حسيه به في عرفه وفاره عظمها . الا ان لا تعرف  
 على اى جانب من شخصيه الفتاة سوى جانب شذوذها  
 او طريقته الخاصة للتعبير عن رغبتها ) فتعمد القصة  
 بذلك دلالتها الاجتماعية ، بل والبقية ايضا ، مادام  
 شخصيه الفتاة عاتية ناكها غير الحرف الاول من اسم  
 الذي لا يعني شئ ، فالحديث يحرق لا عن احساس  
 معين ، سواء كان يحل ملامح بعينه حاده او يهتس  
 شريحة اجتماعية عريضة ، كما انه لا يحرق عن حدث  
 معين ، سواء كان بحكة او من عرفها . فهو لا يقتصر  
 غير صور لحيلة شقة تكاد تخرج عن حدود القصة ليرجع  
 ادبي له موضوعاته الخاصة .

ان تركيز جملة اللامي ، وبعبارة من مصباحي  
 استنات التجريبي ، حل اهتمامه على تقديم شكل  
 التقديم بقصة ، هذا ما فعله في معظم قصصه التي يطرح  
 فيها قضايا غيرة تستثير الجدل ، حبه يفعل عصرا من  
 عناصر قصه ، الا وهو انتخاب لاجتماعي منها ، فمخاض  
 قصه نتيجة لبث محرد مصبرات شكلية مصيب حقا  
 من السحح حقا وتحقق في معظم الاحوال . في اهتمامات  
 عرافيه ) من نفس المجموعة يتناول موضوعه عالجها  
 الكثير من كتاب اسباب ، وهي الموضوع الدنيية ،  
 امي واحد بعدد سياسيا عند اللامي ، ولكنه لا يطرح في  
 قصه هذه مشكلة اجتماعية او نفسية كما فعل الكاتب  
 الواقعي حصص عبدالامير مثلا في ( وره الاحصاج  
 العشرة ) او كما فعل محمد حفي في قصه ( الشعم ) .  
 حتى نفهم من قصة اللامي هذه انه يربط بين استشهاده  
 الامم الحين وشخصيه غيرا ولكنه لا يصل لاسى  
 استنتاج معين ، ولعله لا يريد هذا ، او انه يطمح ربما  
 وعلى المدى البعد ، ان يعجز ذهن القارىء حسب دون  
 ان يمسحه وهيه معته .

ان اسقاط جانب الاجتماعي من القصة التجريبية  
 سلسلة لا يمكن دائما بفراغ العمل القصصي من

مصنونه الاجتماعي واعلاء النعم الفردي بها . بحيث  
 ان بعض امصاصي كلالامي مثلا كان يحكم اسمه بعنه  
 احبانا في سياق القصة اصحاب لا يمرر بها له . انما كان  
 يتم ذلك انما يهدف بعض التفاصيل انفيه الضرورية  
 للقصة كالاغتياب بالنور ترب والمكابر وغيرهما بحيث  
 لا يستطيع القارىء ان يعرف ابن الدور مغريات القصة  
 فلا يبقى لديه الا ان يحمن ويفترض ، وبذلك تفقد القصة  
 الكثير من مغطتها . ان اناصيص القسم الثاني من  
 مجموعة محمد خضير ( الملكة السوداء ) مثلا تدور في  
 احواء الحرب ، يعرف منها ان ثمة ساء بقتن رحاين  
 بسبب الحرب ، واذا عاد احد هؤلاء فانه يعود مغطس  
 الروح وانجسد بسبب الحرب ايضا . ولكن ، هل يكفي  
 هذا لبراز الجانب الاجتماعي لمشكلة الحرب ؟ باعتقادنا .  
 كلا . ان القاص يعني عبارة كثيرة بوصف امكان كعب  
 ذكرنا ، ولكن بعده لا يحدد هوية الحرب في قصصه ،  
 انما حرب مطلقة يمكن ان تجري في كل زمان ومكان فلا  
 يستطيع ان يعرف هل هي حرب عادلة ام غير عادلة بعد  
 لذلك عاتيا لا يستطيع تحديد موقفه من ما يحرق في

تشرع بموضوعه السياسية الحيوز الرئيس هي  
 قصص بعينه اللامي في مجموعتها ( مرأى احوال  
 ارجان ) وهي بمجموعها دعوة الى التصدي لهزيمة  
 حرب كماله الى ان الكاتبة لا تعي جيدا برسم الواقع حتى  
 لا يجرى الترتيل ليجت احبانا كما في قصتها ( الطرقات  
 بحرسه ) . وفي مقبل ذلك لا تعني ايضا بالتركيب البعني  
 لشخصها حتى تكاد لا يعرف من هم . ان موضوعه  
 قصصها ، ارجان رحل برف حرسه ) شائقة جدا ، فها  
 هو مختصر يقرر التحلي عن مهمته في كتابة لتعابير عن  
 صحين اطلق سراحه ، الا ان يرى ان هذا السجول جاء  
 بشحه بحافر فودي ( وحودي ) اكثر منه انما بعينه  
 اجتماعية بيعة . فالحر شحلى عن مهمته لانه يمارس  
 ( الاحسار الحر ) لا لاسباب حري اوسع واعحق .

ان دراسة مصاصين واشكال انقصة استنبية  
 سمح في اعتمادا اكثر عبد تعقيب في الاعمال التي  
 حاولت الاقتراب من المشاكل العامة واسير ضمن اليار  
 الواقعي ، لاذ ان خضوع القصص التحررية لتأثيرات  
 الثقافة العربية الطبرنة جعل مواضعها تكاد تفقد اصلها  
 وارساها الوثيق بمشاكل المجتمع العراقي .

سمح من سقى ان تقدم اهرام السياسية  
 و صبح التراجم الوجودية الوسط الادبي في منتصف  
 الستينات ساعدا على تشوء مرة ميرت باساس .  
 وامتدت حتى حرب حزيران ١٩٦٧ ، بوجه فيها المثقفون  
 اى ذواتهم وصمفت الارضا بالثرات واعلنوا ، مما  
 جعل الكثير من امصاص التجريبية في اسباب لا يمر  
 من واقع حياة البلد في هذه الفترة . وان عدم اهتمام



لكتابه التحريبيين سواء كان متعمداً أو عموا بالكشف عن أجناب الموضوعي في الحياة ضمن من حركتهم حركة شكلية حسب

ولكن تغير الظروف وهرة حوران وقيام ثورة تموز ١٩٦٨ جعلت الكتاب يصحون فراحوا يعودون الى اسير الواقع وهذا ما سلكس بداياته في الفصل الثاني من هذا الباب . لقد طمح الكتاب في التمسك لتحديداته عن طريق تسي مختلف الانجازات التجديدية ، كما وجودية . وإذا كانت اوجودية في اعرب لم عكست خيبة أمل المتعفن بعد الحرب الثانية اسم الاحداث احكام التي احصاها العالم ؟ فانها في يذاه التمسك لامت مدى مفولا عند المتعفن العراقيين بعد خيبة املهم والاختلافات السياسية التي عاشوها في هذه الفترة ، فاصبح موضوع النصاين المفصل ، كما هو الحال في الادب الوجودي عموما ، الانسان الموحد الذي يعيش في واقع لا يعينه ولا يتفله ، وكان هذا الرقص للواقع في اعتقادنا هو وفصلناظمة الرجوعية أو الشبه رجوعية التي سادت في تلك الاعيان . غير انهم لم يتوقعوا عند هذا الحد بل عموا هذه الحالة ، كما فعل اساتذد الوجودية الكبار من قبل ، على الوجود الانساني كله ، واصبح في اعتقادهم ان العقل الانساني عاجز عن تقديم القسم الاحلا الصحيحة نفس و نظم امتهمة ، بل قد يـ  
ما علم ريد ك عاب اهدت ي ١  
انقص ، سحرية في السنين .

لقد حطع الكتاب اشعرسون سحرية حطبا اعمالهم ذات سمات واحدة ، او طمحوا جميعا الى الخروج عن مواصفات القصة التقليدية كما ذكرنا ، ولكن عدم توفر استقرار اجتماعي ضمن الكتاب لا يفسرون شي ميم تدته في الفكر والكن ، الا ان ما نجمع نتاج هؤلاء

١ - حصوعهم للادب الوجودي ادى الى تراجع الاهتمام بالمشاكل العامة التي انحلف وبروز ابواصبع الذاتية ، وهذا ما لمسده في عماد الحيدري ، ابراهيم كريسدي ، ناصر ، وغيرهم . فكان ان ساد ادب مغلد للادب الاوربي المرحم ( كالك ) - والعربي مخاصه ( كامو ، سارتر ، وغيرهما ) الا ان حركة التحريبيين وقبت في اخطاء جوهريه ميسا انها اسفطت من

٢ - ان تراجع الاهتمام بالمشاكل العامة التي منكل الفرد دفع الكتاب الى تسي طرائق ميه ساسب هذا النوع ممددا الى اسخدام الملوخ الداخلي بكثرة وكان لفرق بين شخصه الراوي والمؤلف عاب مايفضل نكال الكثير من ابطان السنين هم اسفطاطن شخصيه مؤلف نعبا - شخصه اشعث الباروم الموحد . وهذا

ما دفعهم الى الموضوع نحو تأثير المدرسة الصائبة بمثلث حويس فوكتو وغيرهم .

٣ - لقد واكب بحث كتاب السنين عن اشكال حديده لقصصهم دبع ميت انكاتب الفرنسي الان روب عريه فكان ان راينا حديدا من جانب كتاب السنين بمفصاة التي لا تسرد حدثا . وقد دفع هذا المفهوم المظاط بمفصاة احديثة كتاب استيناب الى اخطاء مية كثيرة معرضا لمفصاة في همداء الحرء من ابخصت . الا ان القصاين محمد خضير اسطاع ان يحقق احازات منه مية ولكنها تتكشف في اعتقادنا عند السطيل اعني والابدولوجي عن معادرات شكلية كثيرا ما تسبي السى افراغ العمل اعني من مضمونه الواقعي .

لقد استطاعت الحركة اسحرية رغم احمافاتها ان تصف اى الصية الادبية المتطورة بعض العوامل التي ادت في سحنه السى دفعها خطوات الى سام . فقد رخص معظم كتاب السنين انعامل باللعه الدناوكة مسيين اللغة العربية امصحي ، وقد رافق ذلك ازدياد في الماوي الوطني راح يصعد في اواخر الستينات ليذوع ، ككتاب فيما بعد الى رخص معادراتهم الشكلية واسوده لتزيج اى المصمغ والانسان العربي . كد انهم افلحوا عند دحرجة العنية من اطارها اعلميدى القديم ومحوها  
٤ - د - ر محمد دجد سمدعو  
در مخدمو لادبنا لكي اصعدوه والقراء ، ونحموا ميا  
د - ر حيدر - ر ابراهيم - ر عاص  
س - ر - ر اسحرية ، و ممي .

## هوامش

- (١) ان ذكر هذا التاريخ يهنا في تحديد مدى تأثير الحركة الادبية بالاستطاف السياسي الكبر الذي جرى في اوائل عام ١٩٦٣ .
- (٢) الحيدري ، حن بجه البحر ، مطبعة النعمان - النجف ، ص ٢٥ .
- (٣) المصدر السابق - ص ٢٥ .
- (٤) المصدر السابق - نفس الصفحة .
- (٥) ناصر ج . رجل اسمه شريف نادر ، مطعة الادباء - الصمد السادس ١٩٧٠ - ص ٢٤ .
- (٦) المصدر السابق .
- (٧) فاضل تامر ويامين النصر - قصص عراقية معاصرة - مطبعة دار السلام - بغداد ١٩٧١ - ص ٧٥ .
- (٨) كريسدي م . اصوات في المدينة ، الكتبة المعربة - بيروت ص ١٤٠



- (١٩) د. إبراهيم ع. مجلة الاداب . العدد الثاني . اب . ١٩٧٠ . ص ٤١
- (٢٠) Toynebee ph. Impersonal spending Th. (٢٠) Observev 23 1 196
- (٢١) خضير م. المعلقة السوداء . وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٤ . بغداد . ص ١١
- (٢٢) هلساغ . دراسة في قصص محمد خضير . مجلة الاعلام . العدد المائت . مجوز ١٩٧٧ . ص ٢٨
- (٢٣) خضير م. اوراق في رواية المائت . ملحق مجلة الادب والنظريون (الرقم ٢) العدد ٢ كانون اول ١٩٧٧ . البصرة . ص ٥
- (٢٤) العبدري ي. حين يصف البحر . مطبعة التمام . النجف . (عام النشر لم يذكر) ص ١١٧
- (٢٥) العبدري ي. رجل ترحله المدينة . منشورات دار الكلمة . ١٩٦٩ . ص ١٩
- (٢٦) الربيعي ع. الواسم الاخرى . مكتبة النهضة بغداد . ١٩٧٠ .

- (٩) ايدل ل. القصة السيكلوجية . منشورات الكتبة الاحلية . بيروت ١٩٥٩ . ص ١١
- (١٠) بعين ج. الذي يتجلى في الارض . مجلة الاداب . العدد ١٢ ديسمبر ١٩٦٨ . ص ٢٤
- (١١) الربيعي ع. السيف والسيف . مطبعة الجاحظ . بغداد ١٩٦٦ . ص ٢٢
- (١٢) الربيعي ع. وجود من رحلة النصب . مطبعة الفربي . النجف ١٩٦٩ . ص ٢١
- (١٣) الربيعي ع. الواسم الاخرى . مكتبة النهضة . بغداد ١٩٧٠ . ص ١٠٢
- (١٤) الواسم الاخرى ٤ ص ٥٢
- (١٥) الثاني ع. من قتل حكمة الثاني ١ . منشورات وزارة الاعلام . ١٩٧٦ ص ٢٧
- (١٦) لغراف م. القصة العربية : بين الواقع الجديد ١ مجلة الاداب عدد ١-١٩٧١ .
- (١٧) نغلا عن : التعبير ي. القاص والواقع . بغداد . ص ٧١
- (١٨) The time Supplement thursday Idem-ber 18. 1965 Hearts that beat under anew over F

صدر عن وزارة الثقافة والاعلام

# الحب بين تراثين

الترجمة من الفرنسية والعشاق العذريون

تأليف : ناجية المرائي



# المجلة

مجلة لدراسة الفكر والعلم والفن

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire - Hebdomadaire  
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها  
ورئيس تحريرها المشؤل  
أحمد حسن الزيات  
الادارة

دار الرسالة بشارع السلطان حسين  
رقم ٨١ - هادين - القاهرة  
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

بدل لاشتراكه عن سنة

٨٠ في مصر والسودان  
١٥٠ في سائر الممالك الأخرى  
تتم السنة ١٥ ميع

أوجه موات  
تتم عليها مع الإدارة

العدد ٦٠٦ القاهرة في يوم الإثنين ٢٩ صفر سنة ١٣٦٤ الموافق ١٢ فبراير سنة ١٩٤٥ السنة الثالثة عشرة

## الاتجاهات الحديثة

في الأدب العربي

للأستاذ عباس محمود العقاد

شاعت في أدب العرب اتجاهات حديثة منذ أوائل القرن  
الحاضر لم تكن شائعة في عصوره السابقة ولكنها على هذا  
لم تول على مذهب من مذهب الأدب العربي من أعدم عصوره  
ومن شأن هذا الاتصال أن يحيط حركة التجديد بشيء  
من الأمانة والتراث ، لأن الأدب العربي متصل بالأمم كجميع  
لأدب في الأمم كافة ، ولكن التمسك عند العرب خاصة متصلة  
بكتاب الدين الإسلامي وهو القرآن الكريم ، ومن هنا كان  
لافتتاح بين الاتجاهات الحديثة والعناصر القديمة أصعب وأندر  
من جهود في أدب الأمم الأخرى ، وأمكن أن تقاس درجة  
الاصطفاء ، أو درجة التجديد ، في كل قطر من الأقطار العربية  
تغير من التراث الإسلامي فيه - فحيثما تمكن هذا التراث في جوار  
الأمم التي القديمة ، أو ما وجد الكبرياء ، أو المعاهد العلمية المرموقة ،  
فهذه تلك تزداد لأمانة في تلبية الاتجاه الحديث ، ويشهد الحرس على  
دوام الصلة بين القديم والجديد ، كما يشاهد في أطوار حركة التجديد  
بالبحرين والمراق والشام وفلسطين وبلاد المغرب ومصر ولبنان  
وإلى جانب هذا العامل القوي من عوامل الأمانة للصعود ،  
يعرض للأدب العربي سببان آخران غير مقصودين ، يبرهانه  
عن لاحتسالم مع كل حركة جديدة وكل اتجاه حديث برهما

## الفهرس

صفحة

- ١٣٧ الاتجاهات الحديثة في { الأستاذ عباس محمود العقاد  
الأدب العربي ... ..
- ١٤٠ أبو البلاد العربي ... : الأستاذ محمد رشاد العشماوي
- ١٤٤ طلل الجنبوع المصري ... : الدكتور محمد صبري ...
- ١٤٥ الصراع بين الإسلام والوثنية : الدكتور محمد يحيى ...
- ١٤٨ هذا لعلم للتعبير ... : الأستاذ إدريس الشنوي ...
- ١٥٠ إلهام العربي ... [قصيدة] : الأستاذ عبد الزملاوي
- ١٥٢ وحدة مدية صام [قصيدة] : الأستاذ يوسف زهر ...
- ١٥٣ بيت الكعب ... : أرمري ...
- ١٥٣ خضرة المصرية القديمة { ... ..
- وأثرها في عصور الفتح
- ١٥٤ إلى الأستاذ جيب الزملاوي { الأستاذ محمد عبد النبي حسن  
... .. [قصيدة]
- ١٥٤ من كتاب الرسالة أيضاً : الأستاذ عبد الباسط رجب
- ١٥٥ التوسيع ... : الأستاذ محمد عبد النبي حسن



يساعد على الترخيص في لغة التجميل أنها لا تكتب الآن ولا تؤلف للبقاء طويلاً ، وإنما تؤلف لوضع بعد موسم ، وقد تعاد منه انقضاء موسماً

أما موضوعات الكتابة العربية ، فأول ما يلاحظ فيها عليه انتشار على المنطوق ، خلافاً لما كان مهيوداً في معظم المصنوع ، قبل بداية القرن العشرين

ولا بد من انتظار الزمن قبل الحكم بدوام هذه الحياة أو روالها وانهاؤها ببعض الأسباب الموقوتة . ولكننا نستطيع أن ندس منذ الساعة ، سببين يورثن يضران لنا هذا الاتجاه العديد في تاريخ المصنوع الأدبية - أولها أن الشركات له في المصنوع الماسية طائفة نافذة السلطان تشجبه وتمكثل قائله ، وهي طائفة المدحجين من العطاء والسرعة وأحساب المصالح السياسية ، ولا سيما في الزمن الذي كان النظم مفضلاً فيه على لغير في الدفوعات السياسية لسهولة حفظه على الأميين وغير الأميين . ونسبها أن الشعر قد شورك مشاركة قوية في بوائمه ودرجيه عند حمرة القراء من غير طبقة السادة والعلماء . فإن حمرة القراء يحدون اليوم منافع كثيرة للتعبير عن المصنعة والمروء عنها في الروايات المثقلة والروايات المروء وما مداح من الأعلى أو يحفظ في قوالب الحكى ويردد في لحامل السمة ، مصلاً عن الصحف والمجلات وسائر النشرات . وكل أولئك كان ميداناً جيداً للشعر وكان ميداناً للشعر ، وشك أن يفردوا فيه . ويلاحظ بعد هذه الملاحظة الصارة عن الشعر والنثر ، أن مصيب لقصة في الكتابة المتطورة آخذ في الارتداد والانتشار ، وأب فن القصة العربية قد تقدم في الربع الثاني من القرن العشرين قديماً لم يعرف له مثيل في ربه الأول ولا في القرن الماضي الذي ازدهر فيه فن القصة بين الآداب العالمية . وفي بعض القصص التي تؤلف في هذه الفترة نزوع إلى مدسنى بالآداب للكشوف ترصيه طائفة من قراء الحسنيين ، ولا يقابل بالرمي منه من حمرة القراء ثم يلاحظ مع هذا أن الترجمة تنقص في هذا الربع الثاني وأن التأليف يزداد ويتمكن في كثير من الأغراض .

ولعل مرجع هذا إلى نمو اللغة بالنقص في الأمم العربية وإلى مظهر طائفة من المكاتب يستطيعون الكتابة في موضوعات مختلفة ، كانت وقتاً على الترجمة قبل ثلاثين أو أربعين سنة .

وهذا أيضاً يحسن لنا أن ننتظر أطوار الزمن قبل الحكم بدوام هذه الحياة أو زوالها ونهايتها ببعض الأسباب الموقوتة

هبة الأمية وقلة الفاترين ، ونقص وسائل النشر فتورع القراء بين الأقطار العربية ومصوبة توحيد النشر فيها

وقد يظهر اختلال وسائل التشرحي في بعض مواد الخصاص لحكومة واحدة ، كما نرى في الديار المصرية ، حيث أوشكت القاهرة أن تفرد بوسائل النشر المنتظم وتندثر هيام المكشبات الناجحة في غير العاصمة الكبرى

فالاتجاهات الحديثة في الأدب العربي تضع هذه العوامل التي مجدها عن قصد وروية ، أو عن ضرورة لا قصد فيها ، وهي عوامل يضرب أن تجميع نظائرها في أدب أمة واحدة ، ولهذا يلاحظ أن الاتجاه الحديث في أدبنا العربي يجري في مجراه مداه ثم لا يبلغ أقصى مداه الذي يتاح له أن يبلغه في الأمم الأخرى ، ولا يتخلو هذا الحد من بعض الخير ، حين يمنع الاندفاع والاعتداف في اتباع الدفوعات نظائرها ، ولكنه حايث أن يصلح في جانب التعمين منه ، كما كان هذا التعمين عارضاً من عوارض لنقص والاختلال وعلى هذا كله قد اتجه الأدب العربي في أوائل القرن العشرين وجهات محسوسة لم تكن شائعة في مصنوع الماسية بينها وقربها ، سواء في مبداه أو في معناه ، أي سواء في الألفاظ والمفردات ، أو في اللطائف والموسوعات

\*\*\*

في المخطط نتجبه الكتابة العربية إلى التمهيج والتبسيط ، ونسجم في عالم العربي من حين إلى حين دعوات حديثة إلى إعادة الطرق قواعدها اللغة ، لتيسير الكتابة بها وتعميم فهمها . ونصدر هذه الدعوات عن بيئات مختلفة لشباب متباينة . وسكها قد تنقسم في جنبها إلى قسمين اثنين - أحدهما ينادي به تغليب اللغة الفصحى ، والآخر ينادي به تغليب اللغة مأد للهجة - المامية وإحلالها محل الفصحى في الكتابة والخطابة وأحداث المباشرة اليومية . وكل ما يبدو من صميم هذه الدعوات أن الأمر لا ينبغي بإعتماد اللغة الفصحى ولا بإفتراد اللغة المامية في الكلام المكتوب . وإنما يبدل الاتجاه بظاهر - إلى يومنا هذا - على إمكان المزج بين الموضوعات التي تستخدم فيها كل من اللغتين . فتستخدم العربية الفصحى في الموضوعات العامة الباقية ، وتستخدم العربية المامية في الموضوعات المحلية الموقوتة ، ومنها لغة الكثير من الروايات التمثيلية سواء في المسرح أو في الصور المتحركة ، وكأنهم يحسبون هذه الشابة من الكلام المسموع الذي يترجم في المسرح كما نرى في الأقوال والبيوت ، ولا يشعر من يسمعه فلا تتصل من بيئة المباشرة اليومية إلى بيئة العلم والثقافة ، وقد



أصل الترتيب على ظهورها في هذه الصورة شعور بها،  
وسكننا بمقدار أن يصير الخلاف بين المدرسين ، كصير الخلاف  
بين دعاة العصبي ودعاة سامية ، فلا تفرد مدرسة التي للفن  
بالمدان ، ولا تفرد به مدرسة التي لخدمة المقاصد الاجتماعية ،  
لأن أخطاء الكتلة والمكبر لا تعرض للإملاء والإجلاء ، وإنما  
تفرضها على الأديب سليقته ومرآته . فمن عتت عليه سبيغة  
بصيح على سبيغة الفنان طربت الدعوة في كتابته عامداً أو غير  
عامداً ، ومن عابت فيه سليمة الفنان على سبيغة البصيح لم يفته  
إكراهه على الدعوة ، إلا أن يقتصر صوته على غير ما يحسه  
ومجيد فيه ، ولي نخنق أدبيات أصحاب السيفتين

وقد أسلفنا في صدر هذه الكلمة أن درجة المحافظة في  
كل قطر من الأقطار العربية إنما تقاس بما يراس الترتيب الإسلامي  
فيه ، فحينئذ يمكن عهد التراث في حوار الأماكن القديمة أو  
المسجد الكبري أو المسجد المليحة المربعة فهذا رد الأداة  
في تسمية لاتحاد الحديث

ولا يصح هذه ملاحظه على شيء صدقها على المدعوين  
لاحتمية سي غير قواعد الدين . فأما درجة العزيم منها لنكاد  
نتمنى في الترتيب بين لأقطار الإسلامية على حسب المبادئ  
المريقة التي لها وحسب منزلتها في القداسة والحرية الدينية ،  
وذلك هو شأن الأداة العربية في كل تحديد به علاقة بالعقيدة  
الإسلامية من قريب أو بعيد

وإذا أردنا أن نوجز نقول في وصف الاتجاهات الحديثة  
لحظة القول في وصفها ، بعد هذه المحطات عن ميد حار ومباين ،  
أنتا سير الآن فترة البداية في الاستقلال ونهضة النفس . وثبت  
هذا الاستقلال يجعل حيناً في التحرر من القدم وتبجلى حيناً  
آخر في التحرر من الحديث

فقد مضى وما كان تكفي فيه من يكون الشيء قد بما ليحكي  
بلا مصر ولا مراحمه ، ومضى بعده من كان كافي فيه من يكون  
الشيء . أوروبا ، أوحديتها يتحكي بلا مصر ولا مراحمه ، فهذا الجمع  
لك في من العرب العشر قد عرفنا ما بأنون انبيد ، بكل قدس لأنه  
قديم ، كما بأنون التبدل بكل جديد لأنه جديد . ومن الناس اليوم من  
يوصف بالانتكار والحراة لأنه يستمسك بقديم كان الاستمسك به  
وتقاً على الحامدين ، ومنهم من يوصف بالجدود وأنه كاة لأنه يجعل  
إلى الجديد الذي مستحب على سنة التقيد . ولعل الحقيقة القبلية هي  
التي يكتب لها أن تثبت قدم الاستقلال وتطلق الآراء من حجر  
القديم والحديد من السواء ،  
عباسي محمد العقاد

لأن نشاطنا في السنوات الأخيرة قد يرجع إلى عوارض  
مستحدثة في الحرب العالمية الأخيرة ، ومنها قوة الرد من  
الكتب والمطبوعات الأجنبية ، واتساع الوقت للقرء والمبحث  
بالتأثر في الليالي التي قيدت بها الإصاة ومواعيد السهر في  
الأندية العامة ، ومنها صدور حجم الصحف والمجلات ومرص  
الرقابة على المنازعات السياسية التي تشغل طائفة كبيرة من القراء ،  
ومنها حالة الرواج التي يبرت ثمان الكتب لن لم تكن مسيرة  
لهم قبل سنوات .

هكذا استقرت هذه الأسباب جميعها في قرارها بتبديل الحال  
وتحيت الحقيقة في حركة التأليف ووجهت كذلك في حركة الترجمة ،  
لأن الترجمة قد تعود إلى وجعها بعد تدفق للترجمات الأجنبية  
التي تمازج مشكلات العالم في منابها الأولى ، وقد يكون تدفق هذه  
المؤلفات موحياً للكتابة في موضوعاتها والتعقيب عليها دون ترجمتها  
أما أغراض الأدياب من موضوعاتهم وكتاباتهم ، فوسع  
الثاني من القرن العشرين حقق أن شهد بها انشغافاً لم يسبق  
إليه قط بين المدرسين الخالدتين على مدى الزمان ، وهي سبها مدرسة  
الفن للفن ، ومدرسة الفن لخدمة المصالح الاجتماعية أو المصالح التي خيطة  
فقد وجد الأدب وجد الأدياب الذين يكتفون بالتعبير عنه  
وإعراجه من سائر النقص الإنسانية ، ووجد الأدياب الذين سحرور  
ليرجعوا دعوة على دعوة ، أو يقتنعوا الناس بذهب من مذهب  
الإصلاح ويحركهم إلى عمل مقصود .

ولكن الآونة التي نحن فيها تفتح بالناس إلى التفرقة الحاسمة  
بين المدرستين الخالدتين ، لأنها ليست تفرقة بين وهاتين من  
الأدياب وكفى ، ولكنها تفرقة بين نظم حكومية وطبقات اجتماعية  
ودعوات فلسفية لا تزال عرضة للمناقشة في صدر المسئلة اليومية  
وصدور التفكير والدراسة . إذ كان من قواعد الاشتراكية المتطرفة  
أن الطبقة الاجتماعية العالية على الحكم في حل من تسخير الآداب  
والفنون ، والبعد لخدمة مصالحها وتمثيل عاداتها وآمالها . وهذا  
أضيق المائلون بهذا الرأي لأنهم يدينون ولا اشتراكية إلى القائلين  
بأنهم يتكبرون مذهب الفن للفن عامة ، فقد أصبحت الآونة الحاضرة  
في الحقيقة آونة النظري المدرستين الخالدتين على وجه من الوجوه

وقد ظهر في اللغة العربية بعض النقص ، والدراسات التي  
تتناول مسائل الاجتماعية ، وتصور الفنى والفكر ، والرجز والمرأة  
في صورة تمتصت النفوس إلى طلب الإصلاح والتغيير . ولا تزال  
تظهر فيها قصص ودراسات تصورات الخاطلة في صورتها الفنية وتترك



## الأحلام والشعر

إن العقل عامل منتج للرموز، ولا يكاد يعبر عن نفسه في الأحلام بغير هذه الطريقة، ونحن نعرف أن كثيرًا من الحيل التي يقوم عليها الحلم يمكن أن تنطبق على الأشكال الرمزية بوجه عام. والرمز في الحلم، والفن تعبير غني لما يحمل من معان متعددة كثيرة، والرمز نوع من التعبير غير المباشرة لا يسمي الشيء باسمه. بل الأرجح أن الرمز يظهر الشيء، ويخفيه معًا في وقت واحد، لذا كان الخيال جرة هامة من الحياة العقلية للإنسان ويعمل جنبًا إلى جنب مع التفكير الواقعي، ويُعدُّ وسيلة لتجنب الشدة التي يفرضها الواقع على وعي الفرد، ويفيد في إرضاء بعض الدوافع التي يمكن إرضاؤها في الواقع، فيأتي وسيلة نافعة لإنقاذ الفرد من الارتباك، الذي قد يحدث له في تماسه مع الواقع، ولكي يكون الخيال طبيعيًا يحب أن يكون قابلاً للضبط فإن الفرد قد يمتنع في استبدال الواقع بالخيال.

إن الحالم يتمم شخصيات أحلامه بطريقة ما، فيسوّغ، ويسمو بالأشياء إلى مستوى المثل العليا، ويحكم الأشياء، ويخرفها، لأن الحالم يستخدم الإزاحة فتبدو بعض العناصر الأخرى دون علاقة بغيرها، ذلك لأن الأحلام - في رأي (فرويد) وأشباعه - تهريب للرغبات المكبوتة؛ ولذا فهي اللغة الطبيعية للنفس. فلفه الأحلام - في الواقع - أنموذج أصيل لعملية التفكير الأصلية. فالمرء يقاسي ضغط الرغبات في نفسه، وبخاصة الرغبات المحرمة، التي تسبح في عقله طليقة خلال نومه، وفي يقظته، إذا ما انتهت الظروف، وتهيأت لها المناسبات.

من هنا كانت الأحلام درجة من درجات العبقرية الروحية - إن صح التعبير - فالحالم يستطيع - أحياناً - أن يتصل بعالم الحقيقة، ولو بطريقة رمزية غير مباشرة.

فالأحلام - في الغالب - ليست بسيطة، وليست أكاذيب كما يبدو إنما هي رسائل موجهة إلى الذات؛ لذا عُدَّ الحلم بهيئة على أننا لسنا محوسبين في داخل خلودنا، فهو الباب المفتوح على عالم آخر، لأن الحلم يسهم في نقل الحالم إلى الزمان والمكان المطلوبين ماضياً كان أم مستقبلاً، فيلبي بذلك شرطي الزمان والمكان وقوايتهما المألوفة. في الحلم تحتلظ الأمانة وتلعب المسافات، ويتحقق



المستحيل وينير العسير، ولذلك كان الحلم أقرب إلى خيال الشاعر من أي شيء آخر. فما يعجز عنه زمن البقطة يحققه زمن الحلم؛ لهذا اهتم الشاعر بوجه عام - بالحلم والطيف أكثر من غيره.

إن هناك حلمًا، وأحلامًا في البقطة لا تقل أهمية عن أحلام النوم، يصعب أحيانًا - تفريقها عن الخيال، والتخيل. والخيال عنصر أساسي في أحلام البقطة، بل إن هذه الأحلام إمعان في الخيال بوصفها فقدانًا للصلة بيس نقطة الابتداء، والانتهاء في تفكيره. وفي الحالتين يكون التخلي عن الواقع، واستبداله بغيره وسيلة لحل لصراع النفسي وما أحراه - إذن - أن يتح آثارًا أدبية، أو مادة لتلك الآثار، فيفكر ويحرج العمل بحلم البقطة، فيسد الفجوات في عمله الفني، بعد أن أمدته أحلام البقطة لأنها بمثابة عامل من العوامل المؤدية إلى الإنتاح الأدبي.

وقد لاحظ (فرويد) وأيده كثيرون بعده أن الأحلام (بصرية) على الأرجح، وأنها تحدث عن طريق تجميع الامطاعات الناشئة عن كل الحواس، فتشكل فكرة مصورة. أما عملية الإنابة أو لمشاركة ذات جانب واحد فقط بمعنى أن الانتقال يكون من السمع، أو اللمس، أو غيرهما إلى التصور. وقلما يحدث العكس. ومن الممكن أن يكون العكس سبب تشويش في التنظيم العقلي. ويقودنا هذا إلى لتفكير بأنه من الطبيعي أن يوحى النغم الموسيقي بسلسلة من الصور البصرية، ولكن من غير الطبيعي عكس ذلك أي إن سلة الصور البصرية توحى بالموسيقى. ولعل أوضح ظهور للحلم نجده في غزل الشعراء، فسأر يستحضر الحبيبة في حلمه، ولكنها تبدو له من خلال أدوات الزينة الملموسة (القرط، والخلخال، والقُلْب).

ولقد تعرّض لي خيالكم في القُرط والخلخال والقُلْب  
وكما تمنى أن تصدقه الأحلام:

عُيِّثُ (?) منها حلمًا كاذبًا ياليت ذاك الحلم لم يكذب  
فالحبيبة التي هجرته لا تنفك تغشاه في النوم:

يارئيم قلبي لمثل الرُّثم قد محرت يقطي، فما بالها في النوم تعشابي؟



ويرحب آخر بطيف سُغْدَى الملمُّ بلا زمن. ولكنه يشكو كثرة الأحلام التي لا تُصْدَقُ:  
 أَهْلًا بِطَيْفِكَ يَا سَغْدَى الْمُلِمِّ بِنَا      طيفٌ يسير بلا نجم ولا عَنَمِ  
 أَنْتِ الضَّجِيجُ إِذَا مَا نُثْنُ فِي حُمِي      والنجمُ أَنْتِ إِذَا مَا الْغَيْنُ لَمْ تَنَمِ  
 مَا أَكْذَتِ الْعَيْنَ وَالْأَحْلَامَ قَاطِبَةً      أَصَادِقُ مَرَّةً فِي وَصْلِهَا حُمِي؟  
 وَيُمْنِي شَاعِرُ آخِرِ النَّفْسِ بِالطَّيْفِ الَّذِي لَا يَمْلِكُ سِوَاهُ:

فقلت لعيني عاودي النومَ واهمحي      لعلَّ غَيْسَالًا طَارِقًا سِيعُودُ  
 وقال المؤمل بن أميل:

حلمتُ بكم في نَوْمِي فَنَضَبْتُمْ      وَلَا ذَنْبَ لِي إِنْ كُنْتُ فِي النَّوْمِ أَخْلُمُ  
 مَا طَرَدَ عَنِي النَّوْمَ كَيْ لَا أَرَاكُمْ      إِذَا مَا أَتَسَايَ النَّوْمُ وَالنَّاسُ نُوْمُ  
 ويدعو آخر الحبيبة أن تصل في الأحلام، لعل هذا الواصل يضمن المُقَلَّ المتعبة  
 فتسريح:

وَعِدِي بِوَصْلِكَ فِي الْمَسَامِ لَعَلَّهَا      نَرْجُو قِيَامَكَ مُقْلَنِي قَتْنَهُوْمُ  
 وتعني المعري أن تكونَ دُنْيَاهُ كَأَحْلَامِهِ فِي التَّعْبِيرِ  
 وَلَعَلَّ دِيَانَا كَرُفْدَةٍ حَالِمِ      بِالْعَكْسِ مِمَّا حَنَ فِيهِ تُعَبَّرُ  
 بِالْعَيْنِ تُبْكِي فِي الْمَسَامِ فَتَحْتِي      فَرَحًا وَتَضْحَكُ فِي الرُّقَادِ فَتُعَبَّرُ  
 ويسترجع أبو العلاء بأحلامه ضروب الذكريات:

إِذَا تُثْنُ لَا قِيَّتُ الْأَحْجَةُ بَعْدَمَا      طَوْنُهُمْ شُهُورٌ فِي السَّرَابِ وَأَخْوَالُ  
 ولشدة ما شغله الطَّيْفُ تساءل عنها في عالم الحيوان:

لَقَدْ زَارَنِي طَيْفُ الْخَيَالِ فَهَاجَنِي      هَلْ زَارَ هُدَى الْإِبِلِ ضَيْفُ خَيَالِ  
 وليس الحلم إلا وصلًا حين يعدم في دنيا الحقيقة. وهو - فضلًا عن ذلك - تَحَدُّ  
 لمحرمات الواقع. وتجاوز لقوانين المادة وَجَبْرِيَّتِهَا. فالخيال يسافر - برغم كل قيود  
 الحظر. فالحبيبة تسري خيالًا. وولي أمرها قد أقسم أن يمنع، فيكون بعد وصلها هذا قد  
 حَنِثَ فِي قَسَمِهِ:

أَلَى أَمِيرِكِ لَا يَسْرِي الْخَيَالُ لَنَا      إِذَا هَجَعْنَا فَقَدْ أَشْرَى وَمَا عَلَمَا  
 (جامعة الكوفة) كلية الآداب: أ. د. عدنان عبيد العبي



## الأحلام وصلتها بالحياة الواقعية

ضياء الدين ابوالحبيب

... لقد احتلت الأحلام مركز الصدارة من اهتمام الانسان في كافة عصوره وظل يحاول معرفة اسرارها وخفاياها ويؤولها بحسب ما يتراءى له من خبر او شر ويجمع اشياتها ليبلغهم ما توحى له من فكر في شق حياته او النبؤ عن مستقبله . فكان الملوك والقادة في العصور الموفلة في القدم يعلقون أهمية خاصة على تفسير الاحلام التي يرونها في نومهم فيستفسرون عنها تخشعاً لهم تلك الاحلام من معاني في حرز الغيب ، فقد كان الاسكندر الكبير مثلاً يجمع في ركابه حينما سار عدداً من اولئك الذين اشتهروا بتفسير الرؤيا يصاحبونه في عزوانه وعندما ألقى الحصار على مدينة صور رأى حلماً عن احد المكنين وهو يرفض فرحاً فأولئك اتباعه من المفسرين بأنه دليل على الانتصار والاستيلاء على تلك المدينة فاصدر اوامره بالهجوم عليها فسقطت المدينة جاثية بين يديه مثلاً احمره المنجمون ومفسرو الاحلام بذلك (١) .

واقدم نظريات الحلم التي كانت سود العمل البدائي في الانسان الى ان عالم الحلم يشع جانباً آخر من الحقيقة والواقع منفصلاً عن الحقيقة في عالم اليقظة ولكنه مساو له في كونه حقيقة واقعية .

وقد اشار الفيلسوف اليوناني ( هيراكليتوس - Herachlus ) في معرض حديثه عن الاحلام بقوله « يوجد عالم واحد لاولئك الذين هم في حالة اليقظة وفي خلال النوم يعود كل شخص الى عالمه الخاص » (٢) . كما جاء في احد المؤلفات القديمة في موضوع الاحلام والذي وضعه الفيلسوف اليوناني ( اريتميدوراس Artemidorus ) قوله « ان الحلم يحدث في تلك اللحظة التي تكون فيها النزعات الوجدانية على درجة كبيرة من القوة بحيث انها تطفئ على الذهن خلال وقت النوم وتتلاقى مع الارواح الاكشر ترقباً ووعياً » . وهو يرى ان للحلم علاقة بطروف الجسد وحياة الواقع في قوله « ان الشخص الذي يصوم طول نهاره عن الطعام يحلم في الليل بأنه يطعم » او الظمئ طول نهاره يرى في انومه بأنه يشرب الماء » (٣) .

ويعتقد الفيلسوف العربي ابو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي « ان الرؤيا هي استعمال النفس الفكر وروح استعمال الحواس من جهتها فاما من الاثر نفسه فهي انطباع صور كل ما وقع عليه الفكر من ذي صورة في



النفس بالقوة المصورة لتترك النفس استعمال الحواس ولزومها استعمال الفكر» (٤) .

وقد وصف ابن سيرين الاحلام بقوله انها « بخار لطيف يخرج من القلب يؤثر في المخ ويعمله على العمل دون ارادة التائم » .

وقد قال « افاتول فرانس » انني مقتنع تماما ان قوة الحلم اكبر من الواقع» (٥) . وهو هنا يتكلم بالطبع عن القوة او التأثير الدائم للحلم على خيال العبقريه . كما يعبر عنها من خبراته الشخصية الخاصة بالحلم ينهني حينئذ ان يكون حافظا اعظم من الخبرات الحسية في حالة اليقظة والتي تطلق عليها اسم الحقيقة والواقع .

هذا واننا عدتوني في معارفتنا الحديثة عن الاحلام الى عبقرية العلامة النمساوي فرويد الطبيب العقلي ومؤسس مدرسة التحليل النفسي الذي اشار الى أن « الحلم هو حياة العقل أثناء النوم » والذي كرر ما سبق ان اشار اليه الفيلسوف الكندي عن الحلم او ربما سبقهما ارسطو فيثابان عنه حول طبيعة الاحلام . وقد اشار الى ان «حلم نافذة تطل على اعماق النفس يتراعى منها البصر الى آفاق تصل الى طغولة الانسان لا بل الى فجر تاريخ البشرية ومراحل تطورها جميعا» (٦) . وقد اعتمد فرويد قول هيلند برانت الذي اشار فيه الى « ان الحلم ايا كان ما يعرض فيه - يستمد مادته من الواقع ومن الحياة الذهنية التي تتور حول الواقع - وهما اعرب الحلم فهو في الحقيقة لا يستطيع على الاطلاق استحص من العالم الواقعي وهو دائما في اسعى تراكيبه كما في احليها للمضحك يسعير بالضروره مادته الاساسية سواء ما عرض لاعسا في عالم الحواس او حطر بين افكارنا ونحن ابقاظ اى - بعبارة أخرى - مما سبقنا لنا به خيرة : خارجية كانت او باطنية» (٧) .

والنظرية التفسر للاحلام والتي بشر بها فرويد هي انها عبارة عن تحقيق رغبات الحالم اما بصورة مكشوفة او خفية او قد تكون تلك الرغبات مكبوتة لانها لا علاقة لها بالرغبات الشعورية التي يحس بها الشخص في حياته اليومية وانما عكس رغبات مطمورة في اعماق اللاشعور يرفض الحالم الاعتراف بها في حياته اليومية الواقعية وذلك لانها تظل غير ملاءمة مع المستويات الشعورية من الاخلاق الفاضلة والافكار الرفيعة التي تعارف عليها المجتمع وقبلها دستورا لا يمكن التفريط فيه باى وجه من الوجوه . فمثل تلك الرغبات اللاشعورية تعتبر غالبا مقبولة في حياة الطفولة الاولى ولكنها لم تعد مناسبة مع حياة الرجولة لانها تصطرع مع المستويات التي قبلها العقل الواعي للشخص الحالم فتجد لها تعبيراً غير مباشر خلال النوم اذ انها ينبغي ان تبقى خفية ومكتومة قبل ان يمكن السماح لها بالبروز والانشاق ولهذا السبب فان احلامنا غالبا ما تبدو سخيطة او تافهة وغير معقولة . فعليا اذن ان نميز بين المحتوى الظاهري للعالم وهو ما نذكره منه



وبين المحتوى الكامن أو الخفي للحلم • والعملية التي تتحول بها الأفكار الحقيقية والرغبات الأصلية الكامنة في الحلم إلى المحتوى الظاهري للحلم كما نراه وتذكره تسمى « عمل الحلم » • ومع أن عمل الحلم عمل فكري فإنه يختلف عن التفكير اليومي الاعتيادي للعقل الواعي في كونه يتحرك على المنطق ولا يخضع للعقل •

أما عملية تفسير الحلم فتتألف من ترجمة المحتوى الظاهري للحلم إلى الأفكار الأصلية الكامنة للحلم • وقد ذكر فرويد أنك إذا استطعت أن تعرف الرموز التي تظهر في الحلم وما تنار من الأفكار حولها في ذهن الحالم والذكريات التي تسبق له مرتبطة بحوادث الحلم وأشخصه ورموزه وذلك بالكافي الحر الذي يسأله أن يدلني لما به بعد أن يرى الحلم مباشرة فأنسأ نستطيع بهذه الطريقة أن نفسر المعنى الذي يشير إليه ذلك الحلم •

فقد حلمت فتاة شابة « أن زرافاً كان يرقص في دائرة فالتفتة في طريقه فركلها بعيداً عنه » فقد يبدو هذا الحلم سخيفاً لأول وهلة ولكن فرويد سأل الفتاة عن الأفكار التي تساورها عند ذكر الزراف أو التفكير فيه فأجابته للزراف رقبة طويلة وهذا يذكرني بشخص لطيف جداً له رقبة طويلة ولكنه متزوج بامرأة أشبه ما يكون بالقطة • فلاحظت كلمة ( ولكن ) هنا فإن الشخص المذكور لو لم يكن متزوجاً لكان في مركز يمكنه أن يقدم فيه إليها أو يقدم ( دائرة ) أو دله أو خام الخطوبة وهكذا بدأ الحلم معنى بعد أن كان يبدو مجرد هراء • ولكن الفتاة لم تكن لتعرف بواقع الحال ونكره أن تتصور نفسها مدعوة إليه (٩) •

فالقاعدة الأولى في الحلم هي تبسيط محتوياته إلى رؤوس أقلام في كلمات قليلة وهذا حلم آخر يبين إلى أي مدى يمكن بابتداعي اكتشاف دوافع الحلم ومعانيه • فهذا صدام عمره ٣٥ عاماً أقاد أنه رأى الحلم التالي « لقد كنت مع اختي باهرة وقد أفادت بأن اخت زوجها « ليس » تعود إلى قتلها في يوم الأحد القادم ٤ آذار • أنها لا تبدو مدعورة وهذا ما يجعلني أعجب بشجاعتها • والسبب أن اخت زوجها تريد اغتيالها هي لأنها تحب اختها حباً جما ويشعر أن زواجه بباهرة لم يكن موفقاً » •

فهي هذا الحلم نجد حب الاخت لأختها المتزوج هو الدافع إلى القتل المتعمد وعلى اعتبار أن الزواج بباهرة لم يكن موفقاً • وتاريخ ١٢ آذار يبدو سخيفاً وأنه لا يصادف يوم الأحد بل يوم الخميس وعندما يسأل المريض عن المستندعات الذهنية التي تنار في ذهنه عن هذا التاريخ • أنه اليوم الذي واحة فيه خطبته « مس » وقضى معها وقتاً ممتعاً وكان يوم الأحد وقد أمكن عن طريق هذا الحلم ومن أحلام أخرى أن ترى ارتباط هذا المريض ارتباطاً قوياً بمحبته اخته بباهرة إذ أن بباهرة سوف تصبح اخت زوج ليس • وتمسح لنا هذه الحقيقة المجال لفهم معنى « القتل » في الحلم إذ أن ليس



سوف تقتل سوريا الحب الذي يشعر به المريض نحو اخته باحتلال اهتمامه كله فيها . وهذا اوصلنا في النهاية الى فهم جنس الصراع النفسي العصائبي المشترك في نفس العالم بين حبه الحقيقي لخطيبته ليس وجهه المرضي لاخته باهرة انه خائف من فقدان اخته بالزواج من خطيبته ولهذا فانه يواجه مشاكل في حياته الحقيقية . ومثل هذا الحلم وتفسيره التاجع يعطينا فكرة واضحة عن الدور الذي يلعبه التداعي في مساعدة المحلل النفسي في عمله في تفسير الاحلام (١١) .

فبالنظر لسيطرة الاعراف والتقاليد السائدة في المجتمع والمثل الخلفية الشائعة بين الناس فان الامور التي يحرمها المجتمع ولا يقبلها تبقى دفينه في اعماق النفس يتمها عامل نفس يطلق عليه اسم « الرقيب » من الظهور الى الحياة الواعية ولكن في أثناء النوم حيث لا يظل الرقيب في موقف الحراسة ضد هذه الافكار الخطرة فان ظهور اية فكرة من هذا النوع من الاعماق الى الشعور يستدعي ان يعمل الرقيب في اللحظة الحرجة على ايقاف النائم من نومه وانقطاع سلسلة الحلم الذي تنكره النفس الواعية .»

- (١) Dudley, Geophry. *How to Understand Your Dreams* : Wilshire Books Co., Hollywood, Cal. 1957. P. 10.
- (٢) Stekel, Wilhelm. *The Meaning and Psychology of Dreams* Bard Books, New York, 1951, P. 2.
- (٣) Dudley, G. Ibid. P. 10.
- (٤) رسالة الكندي في النوم والارزوا - انظر رسائل الكندي الفلسفية تحف عبد الهادي أبو زيد ص (٣٠٠) .
- (٥) Stekel, W. Ibid, P. 3.
- (٦) مصطفى زيور في تصدير كتاب تفسير الاحلام لمريد ترجمة مصطفى صفوان دار المعارف مصر ص (١١) .
- (٧) فرويد تفسير الاحلام ترجمة مصطفى صفوان ص (٥٠) .
- (٨) Dudley, G. Ibid, Pp. 11, 13.
- (٩) الاحلام المزعجة متى أين - مطبعة منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٦١ ص ١٤ .
- (١٠) Gulheil, Emil. *What Your Dreams Mean? : A premier Book*, New York, 1937, Pp. (88-89).



## ❦ الاحلام ❦

الحلم عبارة عما يحدث في النوم من تمثل صورة عقلية ليس بينها تناسب  
تؤلفه من تنبه بعض اجزاء الدماغ وهو ملازم لكل انسان في جميع اطوار  
الحياة فلا يكون نوم بدون حلم . وذلك ان الدماغ مؤلف من شطرين ايمن  
وايسر يشتمل كل منهما على اجزاء كل جرد منها يقابل مثله في الشطر الآخر  
في شكله وبنائه وعمله . وقد ثبت الآن ان لكل جرد من اجزاء الدماغ  
عملاً خاصاً يستقل به مع ما بينها من الاتصال لان الالياف العصبية تقاطع  
في اتجاهها الى حيث تنتهي على كيفية تُعرف من علم التشريح فيحدث اشتراك  
في صدور الاحداث العقلية او ورودها غلبه التكافل لقيام المنفعة العامة كما  
يتضح ذلك من علم منافع الاعضاء . ولا يخفى ان كل عضو يعمل عملاً يهلك  
من دقائقه شيء يبادل قوة العمل ومدته فيحتاج الى الراحة والسكون للترويض  
عما خسرته وهذه الراحة تفاوت بانظر الى الاعضاء من حيث لزومها وشدة  
الحاجة اليها فتكون في القلب عبارة عن الفترة بين نبضاته وتقع في الدماغ  
على هيئة النوم والسبات . فاذا كان النوم كاملاً مستوفياً شروط الصحة استراحت  
الاجزاء المؤلفة منها الدماغ كلها فلا تحدث حينئذ الاحلام وذلك في رأي  
كثير من المحققين ممتنع لان اجزاء الدماغ لا تعمل كلها ولا تستريح كلها دفعة  
واحدة بل لابد ان يبقى بعضها مستيقظاً مدة النوم ينبه بما يطرأ عليه من  
المؤثرات سواء كانت ظاهرة او باطنة ولذلك كانت الاحلام مستمرة الحدوث  
ولو لم يتذكرها الانسان دائماً لضعف الاثر الباقي عنها في الحيلة فهي سريرة  
الزوال واقرب الى النسيان

والاحلام من حيث منشأها على نوعين الاول ما يحدث عن تنبه شيء



الخارج ينقل بالاعصاب الى الدماغ فتحدث ثم خيالات يبعثها الاستعداد الحصري بحيث تألف منها صورة عقلية لا تنطبق على الاثر الحادث في الخارج لان النائم لا يدرك ما فيه المؤثر كما يدرك المستيقظ . والثاني ما يحدث عن تنبه في الباطن ينشأ به تجمع الصور الذهنية في محلها من الدماغ على كيفية يترتب عليها تحيل امور انطبعت من قبل في الذاكرة . وبينهما رتبة متوسطة تحدث فيها الاحلام بالايام كان يوم النائم امرأ فاعلم به واكثر ما يكون ذلك في طور الانتقال من النوم الى اليقظة

ومن تأمل في ما يعرض للانسان اثناء تنكبه وانها كما يامرهم من انتقال الفكر فجأة الى تذكر شيء ليس له علاقة بالحالة التي هو فيها لم يتأثر ادراك ما يحدث في النوم من مثل ذلك حيث تبدو صور الاشياء في اجزاء الدماغ غير الواقع عليها الكون اما فجأة لتنبيه داخلي او منقولة عن طريق الحواس لتنبيه خارجي وهو الغالب فيها . وقد تقدم آنفاً ان اثر التنبيه المذكور لا ينطبق على حقيقة المؤثر ولكنه يختلف عما يكون عليه في حالة اليقظة من حيث القوة والضعف فقد يكون التأثير قوياً ولو كان المؤثر ضعيفاً . ولما كانت اجزاء الدماغ مرتبطة بعضها ببعض مع استقلال كل منها بعمله لتقاطع الالياف العصبية كما تقدم وكانت القوى العقلية المتصرفة بمقتضى الامور غير عاملة في النوم ترتب على ذلك حدوث صور غريبة متنافرة مختلفة في الشدة والحدة فاداء أدنى من جنس النائم مصباحاً يحلم بحدوث حريق او بوميض البرق وقصف الرعد وانتفاض الصواعق واذا قربت من افق قارورة طيب يحلم انه على وشك الاختناق وانه يستروح رائحة التبن والقدر او يستنشق رائحة لا مثيل لها في المشومات واذا نفضت بمضخة ماء لطيفة حلم بانهار القطر



ومن غرائب ما يحدث في الحلم خداع الحس وهو ان يرى التائم نفسه في غير حاكه الطبيعية كأن يحلم برجوعه فتى عاد الى المدرسة يدرس العلم ويتألف للفحص ثم يقف امام اساتذته ليفحصوه فهم يطارحونه الاسئلة وهو يوضح المسائل ويحل المشاكل الى غير ذلك مما يثبت لنفسه البراعة والفصل . ومنها تغير الشخصية وهو ان يرى التائم نفسه غير ذلك الصانع الخبير مثلاً وانما هو ذلك الملك الخطير بينه يسلط على امته ويتحكم في رعيته وكان احد ضباط الانلان يُعجب يسالة ائنيال فلم انه استحال الى هذا البطل وانه يعنى الصوف ويرتب الجيوش ويهاجم الاعداء بصفة كونه اياه

ومن الثابت ان مدة الحلم قصيرة على ان ما يقع فيها من المشاهد والمواقع التي تستغرق الزمن الطويل امرٌ ينفذ الى العجب فربما حلم الانسان في بضع ثوانٍ بمواقع لا تتم في اقل من عدة سنين لو كانت حقيقية والامثلة على ذلك كثيرة يستطيع كل انسان ان يتحققها بنفسه فلا تطيل الكلام عليها

ومما يستطيع كل انسان ان يتحققه بنفسه الحلم بامرٍ ذي بال مما كثر التذكر به لبقاء اثره في الدماغ فاذا صد احد عزيزاً عليه لا يزال يحلم به كلما عن له ذكره ومن ذلك الحلم بما يميل اليه طبعه فالماشق لا يترديه الوسن الا بمر يجتذ طيف حبيب والشجاع يحلم بانه يصارع الابطال ويصرع الاقيال ويصول في حومة القتال والخطيب يرس نفسه وهو على منبر الخطابة يقرع الاسماع بزواجر وعظه ويحلب الالباب بجواهر لفظه وكلما تخيل انهم يضيئون باستمسان كلامه ازداد عجباً بنفسه فزاد في ثوره ونظامه وبعض اذكاء العقول يحلمون بما اشتغلت به افكارهم في النهار واعضل عليهم حله فيكتشف لهم في الحلم ستره ويظهر سره وقد استعظم كتبه الا فرج ما نظمه شعرم واتر من



التصايد في نومه. ولما عرفنا الشهير الشيخ ناصيف اليازجي رحمه الله آيات نظمه  
في نومه حين كان في مرضه الأخير وقد حلم فيه في سن العسوة وأنه كان  
يدرس العلم على أحد مشايخ الأزهر فقال بيته بعيد النطر

هلال شوال في ذا العبد حياكا      والأفق حياه بدر من عياكا  
يا أيها الشيخ أنت البحر في ادبر      ونحن سحب رواها فضل سقاكا  
انا القدير بعسم جئت اطلبه      والله في العلم بين الناس اغناكا  
لا زلت قطع اعيادا وازمة      تمضي بخير وعين الله زناكا

ومما يجدر ذكره في هذا المقام الحركات التي يديرها النائم وهو يحلم بامر  
فاذا حلم الانسان بامر مفرح ظهر على وجهه الانساط والابتسام وشوهدت امرأة  
تحرك فيها وهي نائمة حركات تشبه التفخ فلما استيقظت اخبرت انها حلمت بانها  
الطقات مصباحا. وكثيرا ما يسمع النائم يتكلم في نومه فقد ذكر عن كثيرين انهم  
كانوا يفتشون اسرارهم في نومهم. وكثيرون يجاوبون على الاسئلة التي يسألون  
عنها وهم نيام. وبعض الاولاد يتكلمون مع امهاتهم وهم نيام وربما خاطبت الحليمة  
زوجها في النوم حتى قد يحمل النائم على اذاعة سره بان يجاري على افكاره  
متى بدأ بالاجار عن امر عرض له فيمكن التدخل في وجدانه. ومن هذا القبيل  
ما حكاه الدكتور مل من برلين وهو ان امرأة حلمت بانها تتكلم مع خليل لها  
ذكرت اسمه على مسمع من زوجها فوعاه وظاهر بانه هو ذلك الخليل الذي  
يرثها هواه واضاهها جفاه وما زال يستكشف سرها ويستطلع امرها حتى برح  
الحفاء وانكشف الغطاء على انه عند ما كان يخطبها بعصا كونه زوجها لم تكن  
ترد عليه جوابا

ومما ينبغي التنبه له ما تحدثه الاحلام من الاثر بعد اليقظة فان الذي



يحلم بسمع طلق مدفع يبقى دويّة في اذنيه مدة بعد ان يفيق من نومه والبعض يشعرون بأثر الألم الذي حدث في الحلم وربما بقيت صورة الحلم في الذهن بعد اليقظة كأنها حادثة حقيقية وقد يبقى بعضهم مغموماً يومه حلم مخيف عرض له وبعد المرض ترداد علتهم اذا حلموا بها. وذكر بعضهم ان فتاة حلت بان رجلاً يتبها وهي تهرب منه فبقيت تحلم به عدة ليالٍ وجسمها بهزل وورد خديها ينبل حتى اصابها شلل في الرجلين. ومن المقرر عند الاطباء ان الأمراض العقلية يدل عليها خلل يظهر في الحلم أولاً وقال بعض المحققين ان الهذيان يتبدئ في الحلم وعن اريسطو ان كثيراً من الاعمال البشرية مبدأها الحلم والله اعلم

### بيروت وجوها

لحضرة الدكتور نجيب فندي بكفوري في بيروت  
تربياً عن كتاب للمرحوم الدكتور بوتي في الكلام على بيروت  
واحوالها الصحية

لما كانت مدينة بيروت خصوصاً وقطر سوريا عمومًا محط رحال المصريين في الصيف ومطلح انظار الاوربيين في سياحتهم لما هو مشهور عنهما من اعتدال الحرارة ورطوبة الهواء وعذوبة الماء رأينا ان نأتي بلحق عن احوالها الجوية مقتصرين في ذلك على مدينة بيروت وضواحيها تاركين سائر انحاء سوريا لعدم توفر وسائل البحث فيها

وملاحظاتنا هذه تشمل اربع سنوات متوالية من سنة ١٨٩٠ الى ١٨٩٣ كانت في خلالها الاحوال الجوية متطابقة على غاية من الدقة والضبط ولذلك لم نر من الواجب متابعة المراقبة في السنين التالية. ونمهداً لبيان ذلك نقسم



# الأخلاق التي يمثلها الشعر الجاهلي

والاستشهاد عليها منه

قام العلامة الشيخ محمد المهدي الأستاذ في الجامعة المصرية

لا أريد هنا أن أحصل شعر العرب في جاهليتهم وعاء لجميع أخلاقهم وأن  
أكشف الغطاء عن هذا الوعاء للناس حتى يروا ما فيه فإن ذلك مما لا سبيل إليه  
لأمرين. الأول أن الشعر لم يحمّله الشعراء كل شيء. كان في عصورهم من طبائع قومهم  
وعادات عشايرهم لا هم لم يكونوا كاطمي التون لا عرض لهم من النظم إلا جمع  
العوائد ليسهل تحفظها وإنما هم شعراء توارد عليهم الخواطر في العرض الذي يرمون  
إليه فإن جاء من غفوها شيء من العادات والأخلاق لتكميل معنى أو زينة أمر أو  
تفسيح أو ما شاكل ذلك فنتموه في قصائدهم وأراحهم وقلماء تتعتون إلى ما لا يناسب  
موضوعات الشعر كإبراج الأرواح والأخلاق والاعتداد وسعود البع والمهود

الثاني أن كثيراً من أشعارهم ليست به بد "ضيق فل يصل إليها. على أن ما وصل  
قد شوه كبير منه بالتحريف والتغيير والتدليل واختلت به الرواية والنسبة إلى  
القاتلين. وقد متي الأدب في كل زمان فحاشه نُدس من أهله ولبست منهم ولا منه  
في شيء. لا تحرى رواية ولا تثبت من سببه فقد تحزو شعر الجاهلي إلى إسلامي  
والإسلامي إلى الجاهلي أو المولود وقد نحفظ الشعر محرفاً وثبته كذلك في كتبها  
وتعمر الأزمان على البيت وهو يُعلم محرفاً. وقد وقع في تحريف هؤلاء جماعة من  
أفاضل العلماء فقد روى أبو تمام في محاسنه

لو كنت من مازن لم تسفح إلي بنو الأقيطة من ذهل بن شيبان  
وصوابه بنو الشقيقة كما نص عليه علماء الأنساب

وقد وقع في الصان على الأشموني تحريف البيت الثالث من آيات حرير التي  
أغان بها ذا الرمة من القصيدة التي هجأ بها هشاماً المرثي وهو

ويحفظ منها المرثي لغواً كما البيت في الدية الجوارا



فقد حرق في مواضع منه وتبي على تحريفه حتى أداع تصحيحه العلامة  
الشيخ الشنيطي رحمه الله . وقد ألف كثير من العلماء كتباً في تأليط الرواة ولم  
يستصوها وقد وقعت الى معرفة كثير عالم أراه في كتبهم وعلني أورد له مقالاً أن  
شاء الله

وأما أريد أن استنبط من النعم الذي منح عن العرب في جاهليتهم طائفة صالحة  
من أخلاقهم لتكون أدل على صفاتهم مما روي من غير هذا الطريق لأن الاستنباط  
من الصحيح أقرب الى الصحة من الاستنباط من المعلوم فيه وأرجح سدد الفعل  
من كثير من التواريخ المعولة من غير هذا الوجه

على أنني سأحكم ذهن الفارسي اللبيب فيما استنبطت وسأمر به على معان كثيرة  
تحجيها بما لا اردت ويكون الدرس بالادب اشكل والفائدة منه أكل

ولا يحسن الفارسي أن كل ما أثبتته من الأخلاق للعرب من اشعارهم عام فيهم  
لا يشذ منه فرد أو طائفة من ذلك غير صحيح لأن الاشعار التي أروبوها واستنبط منها  
بعضها للتجدي ومنها **أحجاري ومصها بسمي ومصها بجبري** أي غير ذلك وليس  
خلق التهامي بواجب أن يكون حصلاً بجبري المهم إلا أن يكون قد جاء في شعر شعراء  
الجهنم وزدوا في السنة ورواها ولم رده أحد كما سأله ذلك في بعض الأخلاق  
المنتشرة في بلاد العرب

ولا أطيل في التيه قبل المصود من الفارسي التي بدرك من نفسه مثله ولهذا  
أبدأ بذكر الأخلاق وما أخذها فأقول

### المصراحة

وأريد بها الإبانة عن أقصى المراد خالصة من شائبة الرياء والملق وهذا الخلق أثر  
من آثار المزة وطهارة النفس من دون النفاق

قال كعب بن سعد القسوي من بني غنم

ولست بلاقي المرء أزعجني خليل وما قلبي له بخيل

وقال امرؤ القيس الكندي

فإن تدفوا الغاء لا تحفه وإن تبغوا الحرب لا تحفد

وإن قتلوا قتلهم وإن قتلوا قتلهم



وقال أيضاً

أني لأحرم من يصارمني وأجدت وصل من أبتني وصلي  
وقال المثقب البدي من شعراء العراق

فأما أن تكون أخي بصدق فأعرف منك غثي من سميتي  
والأ قاطرحتني وأنخذني عدواً أتيتك وتقيتي  
وقال ذو الأصبع المدواني

والله لو كرهت كفي مصاحبني لعلت أذكرهت قربي لها يني  
وقال ممن بن أوس المزني الحجازي

إذا أنت لم تصف أحاك وحدته على طرف الهجران أن كان يغفل  
ويركب حد السيف من أن تضيمه إذا لم يكن عن شعرة السيف مرّ حبل  
ولو أصفنا إلى هذا مصارحة عمرو بن كلثوم في معلقته لعمرو بن هند ومصارحة  
عنزة وهو عبد أسود النمر بن أسد وهو ملك لمرءى مقدار ما فطر عليه العرب  
من عزة

### العزة

عزة النفس قوتها، كرامتها، وهي في العرب مسيرة من فطرهم ينطق بها عملهم  
وقولهم في أيامهم ومشاهدتهم وهي إلى يوم تكاد تكون أكرم لهم من طلهم  
قال أراهم بن كتيّف البهائي

فإن تكن الأيام فينا تبدلت يؤسى ونعمى والحوادث تضل  
فما لبنت منا قساة صلية ولا ذلتنا لقي ليس نجمل  
وقال المثقب البدي

فلو أني تعاندي شالي لما اتبعها أبداً يمي  
إذا لقطعتها ولقلت يبي كذلك اجنوي من يجتوي<sup>(١)</sup>

وقد عير بنو ذبيان الناجية بحشية النعمان بن المقدّم ملك الحيرة فقال  
وعبرتني بنو ذبيان خشيته وهل عليّ بأن أخشاك من عار  
وتنزع من المرة صواب حمة منها الحماط وهو الدفاع عن الحرم والعشيرة



قال اليراق وهو من شعراء ربيعة

لمعري لست أترك آل قومي وارحل عن قنائي لو أسير  
أأزل بينهم ان كان يسر وارحل ان ألم بهم عير  
وأترك معشري وهم أمان لهم طول على الدنيا يدور  
ومنها الحيد في الشدائد حتى أهم ليغفرون عدم البكاء عند زول المصائب  
قال بشامة بن حزن النهشلي

اي لمن معشر أفتى أوائلهم قبل الكفاة ألا ابن الحاموما  
لو كان في آلاف منا واحد فدعوا من فارس خالهم إياه بنونا  
إذا الكفاة تنحوا أن يصيبهم حد الطبات (١) وصلناها بأيدينا  
ولا نراهم وان حلت مصيبتهم مع البكاء على من مات يكوما  
ومنها سكنى البادية خوف رغبة الحضر ومذلة

قال الأسود بن بخر النخعي

فتخبروا الأرض اعصاء لهمم ويريد رادهم (٢) على الرقاد  
ومنها الأخذ بالآثر وهذا الخلق عام فيهم لا مد أن شأروا لقليلهم ولو أدى ذلك  
إلى هلاك القبيصة . قال المهلهل

ان نحن لم نأثر به فأنحذروا شفاركم منّا حرّ الخلق  
ذبحاً كذبح الناة لا يثنى ذابحها إلا بشخب المروق  
ولقد كانوا يحرمون الحر والعلب والنساء على أنفسهم حتى يتأروا

قال دريد بن الصمة من شعراء هوازن

شلت عيني ولا أشرب معتقة ان أحطاً الموت أساء من زناع  
وقال المهلهل

خذ العهد الأكيد على عمري بتركي كل ما حوت الهيار  
وهجري المايات وشرب كأس ولبي حمة لا تشوار  
ولست بخالع درعي وسبي الى ان يخلع انايل النهار  
والا ان قيد سراً بكر فلا يبق لها أبداً آثار  
وقال امرؤ القيس بعد أن طهر من أسد وبال منهم ما أراد من تأريه حجر

(١) الطبعة طرف السيف والاشاء منه (٢) الرقاد انطى



حلت لي الخسر وكنت امرءاً عن شربها في شغل شاغل  
 فاليوم أسقى غير مستحب<sup>(١)</sup> أتأمن الله ولا وأغل  
 ومن حديثه في تشدده في أخذ الثأر أنه لما جمع الحيوش من أنحاء بلاد العرب  
 لأخذ ثأر أبيه مرّ بهم فقال له ذو الخلصة فاستقسم عنده مقداحه وهي ثلاثة الأمر  
 والنهي والمترس فأجلها خرج الناهي ثم أجعلها فكذلك ثم أجعلها فلم يخرج سواء  
 فجمع قداحه وكسرها وضرب بها وجه الصنم وقل ومحك لو أبوك قتل ما عفتني  
 ومضى إلى القتال فمئثر سي أسد . فليطير الناطر في مقدار شمع العرب بأخذ الثأر  
 حتى أنهم ليخالفون آلهتهم إذا نههم عنه

وليظهر في الحيرة التي تستولي على أحدهم إذا قتل ذوق قريبه وقتل بعضهم  
 سناً فإنه يكون بين أمرين لا ترجيح لأحدهما الأخذ بالثأر والمغفلة على الأقارب  
 وهما يتنازعا به وقبلة مقسم بينهما كما ترى ذلك مصوراً في قول الحارث بن وائلة الدهلي

قومي هم قتلوا أمي<sup>(٢)</sup> أخي فإذا دميت بصبي سهي  
 ولئن عفوت لأغفون جلالاً ولئن سطوت لأوهن عظمي

وقول الأعرابي الذي قتل أخوه<sup>(٣)</sup> إياها  
 أقول للنفس انتصرت لأحدى مدي أصدي ولم ترد  
 كلاهما خلف من فقد صاحبه هذا أخي حين ادعوه وذابولدي

فإنك راه تردد أسفه في خلال حيرته ويعري ضيقه عن القليل ويعطها على دي  
 قرابته ويمتد له وفي قلبه حسرة على وفاة كبدته وما تباحح للأحد ثأره ولكن إلى  
 جاب هذه النار الرحمة على ذوي الرحم تبرد من شواطئها فيشد مترجاً عما في نفسه  
 ولا حاجة لنا إلى الإطالة في الأمر المشهور بين العرب حتى اليوم

وعما يفرغ عن الغزة المروية والنجدة عند الفرع . قال سلامة بن خندل النخعي  
 وقد خدم في الهيجا إذا لصحت يوم الحفاط ومحى كل مكروب  
 كنا إذا ما أانا صارح فرع كان الصراخ له قرع الطنابيب<sup>(٤)</sup>  
 وقال زهير بن أبي سلمى

(١) المستحب والكاتب والواحد له اهل على الله . يذ من ولم مدع

(٢) أمم . مدي . وهي أصول مديوا (٣) الضاد . سوق الألى . أي ذوق

أداة التسميت أربع الركائب أسرع إليه



إذا فرعوا طاروا إلى مستقيم طوائف الرماح لا ضاف ولا عزل  
 بخيل عليها جنة عبقرية جذرون يوماً أن ينالوا فيستلوا  
 وقال ذو الأصبع العدواني في جملة وصية لولده أسيد  
 « وأحم حرمك وأعز حرك وأعن من استعان بك وأكرم صيفك وأصرع  
 النهضة في الصريح فإن لك أحلاً لا يحدوك ومن وجهك عن مسألة أحد شيئاً »  
 ثم قال من قصيدته في هذه الوصية  
 وإذا دعيت إلى المهم فكنت لقادحه تحولا  
 وقال دريد بن الصمة

الماذل إنما أفضى شيباني ركوبي في الصريح إلى التلادي  
 ومن مروءتهم عدم أكل القليات  
 قال الأعشى

وانت منيت ساقى طل ممركة لا تافد من دماء القوم فتغل<sup>(١)</sup>  
 ومنها عدم الانتصار والاعتراف بالدعوة الخاصة وبأن لها سري والدعوة العامة  
 يقال لها الحفلى  
 قال طرفة

نحن في المشتاة ندعو الحفلى لا ترى الآدم فنبنا يتفر  
 وقال أمية بن أب السمت في عداقة من حدة وكان حد صنع العلوذ<sup>(٢)</sup>  
 بكه موضع الموائد لا يطع إلى باب المسجد ثم يادى ماديه ألا من أراد العلوذ  
 فليحضر محضر الناس وكان منهم أمية

له دأع بكه مشعل<sup>(٣)</sup> وآخر فوق دارته يسادي  
 إلى رُدج<sup>(٤)</sup> من الشيزى ملأه لباب السبر بليك بالشهاد  
 وقال حاتم

أدما صنعت الزاد فأنمى له أكلاً فاني لست آكاه وحدي  
 أخاً طارفاً أو جار بيت فاني أخاف مذمات الأحاديث من جدي  
 ولقد بلغت المروءة في كثير منهم حد الأثار على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة  
 (١) وروى في عهد أبي أسيد لا يعاون بالدية والدعاء القيت (٢) العلوذ الملوذ  
 (٣) المشعل المشرف المشاور (٤) جمع راجع وهي العطيفة



قال حاتم

أما والذي لا يعلم العيب غيره وعجي العظام البيض وهي رميم  
لعدكت أطوي المن والازاد يشتهي حافة يوماً أن يقال ليم  
وقال دريد بن الصمة

نراه حبيب الطن والازاد حاضر غيد<sup>(١)</sup> ويدو في العيب المقدد  
وبعضهم كان يجود على الحيوان استحيا منه اذا حضر أكله حتى ان بعضهم كان  
يعطي الذئب وهو عدوه اذا حضر فلو الشواء  
قال المرقش الأكبر

وما أضاما النار ضد شواتنا عراما عليها أطلس اللون بأس  
نبذا اليه حرة من شواتنا حياء وما عشي على من أجالس<sup>(٢)</sup>  
وقال عروة بن الورد بختخبر بأشرأذ الناس في أماته

أني امرؤ عافي<sup>(٣)</sup> أمانتي شركتي وأنت امرؤ عافي أمائك واحد  
وقد أبان زهير بن أبي سلمى مذهب الاشتراكية وانه من أخلاق العرب الفاضلة  
فيل أن يظهر في العالم الممدون بأكثر من ألف سنة فظل  
على مكذبهم ردى من عريهم وعند الملقين السخنة والبدل  
وقد سبقته الى ذلك الجرنق أحت طرفه صالت

والخالطون لمينهم بضرهم وذوي الفنى منهم بنى الفقر  
والظاهر لها ريد من خلط النجس بالضر السكابة عن احتلاط العلفات بعضها  
بعض من حمة السكابة. وأما احتلاط العني بالفقر من حمة افاصة الأغنياء على  
الفقراء حتى نعم الجميع السعة فقد صرحت به في عجز البيت  
وقال حاتم في ذلك

وأي لعف الفقر مشترك الفنى وتارك شكل لا يوافقه شكلي

## الكرم

وما يفرع عن المروءة الكرم وهو فطرة في العرب لا زال أبين شيء فيهم هي

(١) السيد البد (٢) يسمه ابنار غيره (٣) الماني الوارد



والشجاعة الى اليوم . قالت نحية بنت عفيف ام حاتم الطائي رد على من يلومها على الحود

وماذا ترون اليوم الا طيمة فكيف بتركي يا ابن أم العلباتما  
وقال ولدها

اذا كان معي المال ربنا لاهله فاني بحمد الله مالي معبد  
وقال

ذريني يكن مالي لعرضي جنة بق المال عرضي قبل ان يقبدا  
ارني حواداً مات هراً لعني اري ما زين او بجيلاً غنماً  
يقولون لي اهلك مالك فاقصد وما كنت لولا ما تقولون سدا  
وقال

فلو كان ما يطلني رياء لا مسكت به خنات اليوم يحبذ به جذبا  
وقال زهير

اخي نمة لا تناف الخرم منه ولكنك قد يهلك المال نائه  
هـ ان ان جوده حادد عن طيب فطرته لا عن سوء الخمرة وهذا على غير  
ما يقول كثير من شاربها فصحها الله لها تحلل عن السكر . واري الواسع فيها قول  
بعض الفضلاء

والراح كالريح ان مرت على عمار . كود . ان مرت على الحيف

### حرمة الجوار

ومنها حرمة الجوار والعرب احرص على هذه المفخرة من اشجيع على ماله  
ولهذا كثرت في اشعارهم واقوالهم وطامت اعمالهم اقوالهم . قال حاتم  
وما ضرَّ جيراً يا ابنة القوم فاعلمي بجاورتي أنت لا يكون له ستر  
سني عن جارات قومي غفلة وفي السبع مني عن حديثهم وقر<sup>(١)</sup>  
وقال وقد اجاد

وما تشكيني جارتي غير أنها اذا عاب عنها سلبها لا أزورها  
سلبتها خيري ورجع سلبها اليها ولم تفصر علي ستورها

(١) الامر مثل في الامن او ذهاب السبع كله



فما أجمل ما حفظ جاره وبر مأهله وحفظ عرضه واعتذر عن القطيعة بالصلة  
ويش أن شكوى الحارة من اختطاع الزيادة أعماهي لظنة الايلمها خيره فكف الناس  
بهذا عن الخوض فيها وقام مقام الكاسب لها وقد بين هذا المعنى في مواضع من كلامه  
فقال في جملة ذلك

لا تطرق الحارات من جد هجعة      من الليل الا بالهدية تُجمل  
ولا يلطم ابن العم وسط يوتا      ولا تصي<sup>(١)</sup> عرسه حين ينفل  
وقال جساس بن مرة

أما جاري لعمري      فاعطوا أدنى<sup>(٢)</sup> عيالي  
وأرى للجار حفاً      كبيني من شالي  
أن للجار علينا      ربح ضيم بالسوالي  
سأودي حق جاري      وبدي رهن فغالي  
أو أرى الموت فيق      لؤمه<sup>(٣)</sup> عند رجالي

وقال ذو الأصبع المدواني

ثم أسألا حارتي وكنتها<sup>(٤)</sup>      هل كنت من أرب أو قدعا  
أودعتاني لم أحب ونفد      من مي حليبي الفجعا

وأكثر هذه المعاني دائرة على العفة والراحة وطهارة المرض وهي من الصفات  
النابهة في العرب قديماً وحديثاً والحلم في ذلك ما لم أحد لكثير غيره فمن ذلك قوله

إذا ما بت احتل عرس جاري      ليخفيني الظلام فلا خفيت  
أأضح حارتي وأخون جاري      معاذ الله<sup>(٥)</sup> أفضل ما حيت

وإن في حديث ليلى بنت لحيان الحيلة الأدبية العفيفة ما يشرف العرب ويرفع  
رؤوسهم فقد أبت عليها عنتها وهي أسيرة ملاد العجم أن تطاوع ابن ملكها وجملت  
تصرخ بالبراق ابن عمها وماخونها. ومن أشهر كلامها في ذلك القصيدة التي مطلعها  
ليت للبراق عيناً فترى      ما أقاسي من بلاء وعنا

تقول فيها

فيدوني غلوني ضربوا      مدس العفة مي بالمصا

(١) تصاماً حليها وغداً (٢) أدنى أي أقرب (٣) أي لؤم خفر من الجولو

(٤) السكنة بالفتح، أراد الابن أو الأخ (٥) أي لا أقبل



ولم تزل تمول الأشعار ونحرض وتنفر الحمية حتى استعزت العرب وقامت  
بنورية كلها لنصرتها ولم تزل حتى نصرها الله

### الوفاء

أما الوفاء بالمهد فقد جعله العرب عاماً على البر كله وسمته برّة كما جعلت حجار  
اسماً للمدر وقد جاء ذلك في شعر الناسة الديلمي . وكان درعة بن عمرو قد لقيه بعكاظ  
والج عليه أن يشير على قومه بترك خدم بني أسد فبنى الناسة المدر وبلغه أن زرعة  
يتوعدده فقال

أرأيت يوم عكاظ حين لعيني تحت المعاجع فما شعفت عاري

أنا أقمنا خطيننا يننا خلعت برّة واحتملت حجار

أما أوفياء العرب ونواديرهم في الوفاء وعامتهم على البر بما يقولون ولو كان فيه  
حتهم فكل ذلك مستفيض بصدق منه مصاً . ولحراسة هذه الأمة في هذه الأخلاق  
ميت فيها حتى اليوم من خير نبراس . . . . . أبي مكتوب إلا أن يهد المعجالة ولطي أفرد  
لهذا الموضوع كلاماً أوفى وأدق محمد المهدي



### أقوال في الانقلاب الاجتماعي

التورة بذرة المدينة — فيكتور هوغو

الانقلابات العنيفة تهوم بالمادى لا بالسيف وتم في العالم المضوي قبل بلوغها  
العالم المادي — ماسيني

تبدأ الثورات في أحود الادمغة ثم تهبط الى الجماهير — مزينج

لا يبقى من آثار التورة إلا ما كان ناصباً في عمل الشعب — رولان

كلما زادت التدايد والاضطهادات في زمن الثورات أدركنا ضرورتها : فإن

شدة الثورة على سبة جهل الشعب وتوحشه ، وجهل الشعب وتوحشه على سبة

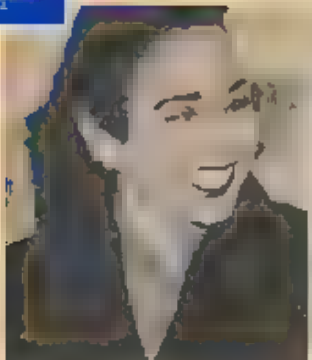
الظلم والاعتساف الذين ذاقهما — ماكولي

الثورات لا « تخلق » بل هي « تأتي » — وندل فيلبس

ليس ما بقي من الثورات مثل الإصلاح المتواصل . فإن أهال التزميم في أوقاته

الناسبة يلجى الى هدم البناء وإعادة بنائه — هوبتي





جمال عبد الله



عبد الحليم عبد الله



جمال مكي

## ثورة الشعر

كان المفروض انهما بلوه  
لثاقبة الادب الهادف ، ولكنها  
تحولت الى بلوه ثنائيتية كل  
الآراء الادبية ، والاتجاهات  
المذهبية . تحولت الى نقاش حار  
طويل حول حرية الاديب  
ومسئوليته ، عن الهدف ومهامه  
، ومن الذي يحدده - اهي ذات  
الفنان ام قوة اخرى خارجه عنه؟  
، ولما النقاش حول كل شي  
واهم بالنسبة كبار الادباء ...  
كان هناك نجيب محفوظ ، وعلى  
احمد نائير ، ويوسف السباعي  
ويوسف اندريس ، وعبد الرحمن  
الشرفاوي ، والدكتور محمد  
متور ، وعبد الحليم عبد الله ،  
ورشلي صالح ، ونظمي لوقا ،  
وصولي عبد الله ، وجاديه صلي  
وكثرون من شباب الادباء ...  
جاءوا يستمعون الى مبادىء في  
المذهب ، وتعديده واضح لمهامهم  
علقت منذ طويلة معلقة ...  
تتأذلهما الآراء في الصحف  
والمجلات والمناقشات الخاصة .

والفنان عن الادب الهادف - ومن  
كسبه ميزانيه اذ انما تقتضي في رأي  
سئلهما من حيث لامي وجهات النظر  
في صلب الادب - كان الدكتور محمد  
متور والاستاذ عبد الرحمن  
الشرفاوي - أما المعارضان له فكان  
دكتور نظمي لوقا والاستاذ كامل  
الشماوي الذي اعطى ولم يحضر  
الاجتماع .

والواقع ان الامر لم يقتصر على  
مرمر فقد فكر الادباء السباعي  
والاستاذ باكر والدكتور يوسف  
أدريس ... ودارت مناقشة بين الادباء  
على خلق واسع أثناء المناظره .  
وبعد انتهت جلسة الاستاذ يوسف  
السباعي قائلا انه يريد ان يترك يراي  
مجايد ولكنه ربما كان في صلب احد  
الرايين . أما الحقيقة التي يلزم بها  
هو ، هي انه لا يؤمن بوجود ادب  
يحيى في برج عاجي واحد يعيش في  
الارض ، والمسيحي في ذاته ان  
الادب الذي يتولاه عنه انه يعيش  
في برج عاجي اما يغرر له الناس  
يعيشون فوق الارض . ثم تفرس

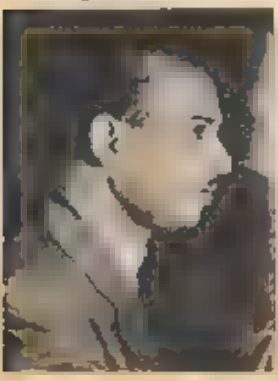
الاستاذ السباعي للادب من حيث هو  
اديب فقال عنه ان الادب اكبر  
التي حساسية ، وان الادباء كلهم  
يكتفون بناسي وليس صني الصبرية  
التي يتأذى بها لشعر للاديب ... من  
ان يصل هذا في واد وانفس في واد  
ان - او الحقيقة ان الادب يمتص  
بالاحداث ، والدليل على ذلك ما ظهر  
اتمه شركة بور سعيد في كل الادباء

# الادب الهادف بين المذاهب الأدبية

ابولوسيه ، ومجتمعا حوله يما يحتاج  
ان نقد ، واهلها ميوتا سيوصلت لي  
تنظيها . ووليت الادب من لا ان  
نقشها في فوسيا وفي فوس  
الناس من اوردت تلتلي بها الى الخارج  
ومن مصلحة الادب ان يلاحق الصناد  
وان يخلصه ويظهره . . . . .  
السبل الى التمهيد للانتقال الى مرحلة  
اخرى سطيع في ان لا تجمع بين  
والقيمة البناء وقيمة النقد . . . . .  
لاخرة لسوف نلانس ندوب  
رصاص الادب من حيث هو ادبا  
والذي يبره في « القيمة الجمالية »  
في الكثر عند الزور والموسيقى . .  
في الموسيقى هناك الانضمام ...  
« فصالة الهدف والدعوة اليه » لا  
يصح ان تسميها القيم الجمالية في الادب  
ليتميز بها عن غيره من الانتاج .  
والادب له حدود الفسه مثلا  
بحد سورتها من حيث هي بناء متكامل  
« والقصوره يجب ان نتم بها ووليها  
ادها كبيرا حتى لا يتحول الادب  
الى صفة » ولا يجب بناء عليه ان  
يتم في العمل بله ادب لمجرد انه له  
هدا .

وعلى ذلك ... فلا ادب الهادف بمعنى

ورشلي صالح



فان كل في بالضرورة حادق . وهذا  
بني لمسكه من امسية .  
ولكن هناك ملصق فطيس محمد  
ادرس هذا بصل . . . . .  
الاشيائه والوجود .  
هذا الدكتور متور . . . . .  
التي تتحلل منها . . . . .  
« لا يجب ان نخرج من فكر الله »  
بلي بليو النصارى بها . . . . .  
من اللاهية والاني عاير بها قالوا  
يعودون بها حتى ان يرحلوا قال الله  
من الحسن ان يترك الفكره وهم  
ان فارمها . . . . .  
ان الاسال عنه ان يترك نفسه  
بها ، وانما يجب ان يتحلل منها  
حققة بل وساديه « هي التسموذا  
لا الدين ، لان الدين رابط للتراث  
الانسان ، والدين نفسه ذي الى  
التعدد من الشعوب والمذاهب المتفرقة  
ويستقل الدكتور متور في الواقعية  
فيقول : ان جوركي انه قال ان هدف  
الادب يجب ان يكون الكشف عن واقع  
الحياه . . . . .  
ببرية هو بله الحقيقة - ويبدو ان  
يقول في ذلك « انه يجب ان تتأصل  
الواقعية من الواقعية نقد في الواقعية  
بنام » والبناء يقتضي ان ننسى في  
الانسان وبه نشر الدعوة الى الله  
في النفس وفي الغير ايضا ، وهذا  
كده يرجع الى شيء واحد هو الله  
في ان الانسان غير بطله ، وهو ابط  
نادر من الخير وعدد من رغبة  
بساد من باي بها جوركي .  
ويستشهد الدكتور متور بعد ذلك  
« فل وصلنا من المرحلة البناء »

« يقول . . . . .  
واقعية لله » ، ذلك ان القصوره له  
لست لاشدع ، ولكنها لم تقب

هل الاختلاف عايرهم كتبوا في بور  
سعيد . وانا لم ار احدا كتب في تلك  
الانثاء من زهرة مثلا او تلسزل في  
حدا .

الادب « انك لا تستطيع ان تقول  
للاديب انك من اجل لغة العيش او  
الحكم فطية سياسية معينة ، فانك  
تلك حقى على حريته . . . . .  
واديه ، ان كان لاديب . . . . .  
الادب نفسه هو الذي يتبع تناوبه  
وقت . . . . .  
ويستمر الاستاد التباي يد ذلك  
مهددا صلب الادب . . . . .  
يجب ان يبين الادب نفسه وان  
يكون ملصقا ومكتظا به حتى يستطيع  
ان يكتب وان تكون كتاباته لنا .

ونكلم بعد ذلك الاستاذ عبد الحليم  
عبد الله بقصا للتأطير . ولكنه اثر  
قبل ان يهد للمناظره ان يترك يراي  
لوعرض ، وان قصه لنا من قصة  
للكتاب الكبير حيتوبسكي . . . . .  
قصه اليه الاستاذ عبد الله صو ان  
ذكر الجميع يروى بصل هذا  
في البصة لاميرو من كلسه

لا الحب ، هو الشجرة الوحيدة التي  
يستطيع ان يجمع كل شيء .  
وقدم لنا بعد ذلك الدكتور محمد  
متور اول المناظرين . . . . .  
ويرى الدكتور متور ان اللغة خادعة  
وانه يحس بها ان يحدد معياني  
الالفاظ قبل البدء في المناقشة ،  
وهو يريد من وراء ذلك تحديد معنى  
كلمة « الهادف » الا اقررت بكلمة  
الادب .

ناذا كان نقصود بها . . . . .  
الفالي لفضل الكتي ، فيصبح الامر  
بناء عليه لا يحتاج ان نكاش ، لان كل  
عمل له هدف وله غاية ، وبالتالي



[illegible]

100

٧١ مناور بمطابق حق و احتساب عالیہ علیہ  
عقد احباب و معارف مالکات

۱۰۰  
 ۱۰۱  
 ۱۰۲  
 ۱۰۳  
 ۱۰۴  
 ۱۰۵  
 ۱۰۶  
 ۱۰۷  
 ۱۰۸  
 ۱۰۹  
 ۱۱۰  
 ۱۱۱  
 ۱۱۲  
 ۱۱۳  
 ۱۱۴  
 ۱۱۵  
 ۱۱۶  
 ۱۱۷  
 ۱۱۸  
 ۱۱۹  
 ۱۲۰  
 ۱۲۱  
 ۱۲۲  
 ۱۲۳  
 ۱۲۴  
 ۱۲۵  
 ۱۲۶  
 ۱۲۷  
 ۱۲۸  
 ۱۲۹  
 ۱۳۰  
 ۱۳۱  
 ۱۳۲  
 ۱۳۳  
 ۱۳۴  
 ۱۳۵  
 ۱۳۶  
 ۱۳۷  
 ۱۳۸  
 ۱۳۹  
 ۱۴۰  
 ۱۴۱  
 ۱۴۲  
 ۱۴۳  
 ۱۴۴  
 ۱۴۵  
 ۱۴۶  
 ۱۴۷  
 ۱۴۸  
 ۱۴۹  
 ۱۵۰  
 ۱۵۱  
 ۱۵۲  
 ۱۵۳  
 ۱۵۴  
 ۱۵۵  
 ۱۵۶  
 ۱۵۷  
 ۱۵۸  
 ۱۵۹  
 ۱۶۰  
 ۱۶۱  
 ۱۶۲  
 ۱۶۳  
 ۱۶۴  
 ۱۶۵  
 ۱۶۶  
 ۱۶۷  
 ۱۶۸  
 ۱۶۹  
 ۱۷۰  
 ۱۷۱  
 ۱۷۲  
 ۱۷۳  
 ۱۷۴  
 ۱۷۵  
 ۱۷۶  
 ۱۷۷  
 ۱۷۸  
 ۱۷۹  
 ۱۸۰  
 ۱۸۱  
 ۱۸۲  
 ۱۸۳  
 ۱۸۴  
 ۱۸۵  
 ۱۸۶  
 ۱۸۷  
 ۱۸۸  
 ۱۸۹  
 ۱۹۰  
 ۱۹۱  
 ۱۹۲  
 ۱۹۳  
 ۱۹۴  
 ۱۹۵  
 ۱۹۶  
 ۱۹۷  
 ۱۹۸  
 ۱۹۹  
 ۲۰۰

۱. کتب و کتب  
 ۲. کتب و کتب  
 ۳. کتب و کتب  
 ۴. کتب و کتب  
 ۵. کتب و کتب  
 ۶. کتب و کتب  
 ۷. کتب و کتب  
 ۸. کتب و کتب  
 ۹. کتب و کتب  
 ۱۰. کتب و کتب

١٠٠  
 ١٠١  
 ١٠٢  
 ١٠٣  
 ١٠٤  
 ١٠٥  
 ١٠٦  
 ١٠٧  
 ١٠٨  
 ١٠٩  
 ١١٠  
 ١١١  
 ١١٢  
 ١١٣  
 ١١٤  
 ١١٥  
 ١١٦  
 ١١٧  
 ١١٨  
 ١١٩  
 ١٢٠  
 ١٢١  
 ١٢٢  
 ١٢٣  
 ١٢٤  
 ١٢٥  
 ١٢٦  
 ١٢٧  
 ١٢٨  
 ١٢٩  
 ١٣٠  
 ١٣١  
 ١٣٢  
 ١٣٣  
 ١٣٤  
 ١٣٥  
 ١٣٦  
 ١٣٧  
 ١٣٨  
 ١٣٩  
 ١٤٠  
 ١٤١  
 ١٤٢  
 ١٤٣  
 ١٤٤  
 ١٤٥  
 ١٤٦  
 ١٤٧  
 ١٤٨  
 ١٤٩  
 ١٥٠  
 ١٥١  
 ١٥٢  
 ١٥٣  
 ١٥٤  
 ١٥٥  
 ١٥٦  
 ١٥٧  
 ١٥٨  
 ١٥٩  
 ١٦٠  
 ١٦١  
 ١٦٢  
 ١٦٣  
 ١٦٤  
 ١٦٥  
 ١٦٦  
 ١٦٧  
 ١٦٨  
 ١٦٩  
 ١٧٠  
 ١٧١  
 ١٧٢  
 ١٧٣  
 ١٧٤  
 ١٧٥  
 ١٧٦  
 ١٧٧  
 ١٧٨  
 ١٧٩  
 ١٨٠  
 ١٨١  
 ١٨٢  
 ١٨٣  
 ١٨٤  
 ١٨٥  
 ١٨٦  
 ١٨٧  
 ١٨٨  
 ١٨٩  
 ١٩٠  
 ١٩١  
 ١٩٢  
 ١٩٣  
 ١٩٤  
 ١٩٥  
 ١٩٦  
 ١٩٧  
 ١٩٨  
 ١٩٩  
 ٢٠٠

۱۰۰  
 ۱۰۱  
 ۱۰۲  
 ۱۰۳  
 ۱۰۴  
 ۱۰۵  
 ۱۰۶  
 ۱۰۷  
 ۱۰۸  
 ۱۰۹  
 ۱۱۰  
 ۱۱۱  
 ۱۱۲  
 ۱۱۳  
 ۱۱۴  
 ۱۱۵  
 ۱۱۶  
 ۱۱۷  
 ۱۱۸  
 ۱۱۹  
 ۱۲۰  
 ۱۲۱  
 ۱۲۲  
 ۱۲۳  
 ۱۲۴  
 ۱۲۵  
 ۱۲۶  
 ۱۲۷  
 ۱۲۸  
 ۱۲۹  
 ۱۳۰  
 ۱۳۱  
 ۱۳۲  
 ۱۳۳  
 ۱۳۴  
 ۱۳۵  
 ۱۳۶  
 ۱۳۷  
 ۱۳۸  
 ۱۳۹  
 ۱۴۰  
 ۱۴۱  
 ۱۴۲  
 ۱۴۳  
 ۱۴۴  
 ۱۴۵  
 ۱۴۶  
 ۱۴۷  
 ۱۴۸  
 ۱۴۹  
 ۱۵۰  
 ۱۵۱  
 ۱۵۲  
 ۱۵۳  
 ۱۵۴  
 ۱۵۵  
 ۱۵۶  
 ۱۵۷  
 ۱۵۸  
 ۱۵۹  
 ۱۶۰  
 ۱۶۱  
 ۱۶۲  
 ۱۶۳  
 ۱۶۴  
 ۱۶۵  
 ۱۶۶  
 ۱۶۷  
 ۱۶۸  
 ۱۶۹  
 ۱۷۰  
 ۱۷۱  
 ۱۷۲  
 ۱۷۳  
 ۱۷۴  
 ۱۷۵  
 ۱۷۶  
 ۱۷۷  
 ۱۷۸  
 ۱۷۹  
 ۱۸۰  
 ۱۸۱  
 ۱۸۲  
 ۱۸۳  
 ۱۸۴  
 ۱۸۵  
 ۱۸۶  
 ۱۸۷  
 ۱۸۸  
 ۱۸۹  
 ۱۹۰  
 ۱۹۱  
 ۱۹۲  
 ۱۹۳  
 ۱۹۴  
 ۱۹۵  
 ۱۹۶  
 ۱۹۷  
 ۱۹۸  
 ۱۹۹  
 ۲۰۰  
 ۲۰۱  
 ۲۰۲  
 ۲۰۳  
 ۲۰۴  
 ۲۰۵  
 ۲۰۶  
 ۲۰۷  
 ۲۰۸  
 ۲۰۹  
 ۲۱۰  
 ۲۱۱  
 ۲۱۲  
 ۲۱۳  
 ۲۱۴  
 ۲۱۵  
 ۲۱۶  
 ۲۱۷  
 ۲۱۸  
 ۲۱۹  
 ۲۲۰  
 ۲۲۱  
 ۲۲۲  
 ۲۲۳  
 ۲۲۴  
 ۲۲۵  
 ۲۲۶  
 ۲۲۷  
 ۲۲۸  
 ۲۲۹  
 ۲۳۰  
 ۲۳۱  
 ۲۳۲  
 ۲۳۳  
 ۲۳۴  
 ۲۳۵  
 ۲۳۶  
 ۲۳۷  
 ۲۳۸  
 ۲۳۹  
 ۲۴۰  
 ۲۴۱  
 ۲۴۲  
 ۲۴۳  
 ۲۴۴  
 ۲۴۵  
 ۲۴۶  
 ۲۴۷  
 ۲۴۸  
 ۲۴۹  
 ۲۵۰  
 ۲۵۱  
 ۲۵۲  
 ۲۵۳  
 ۲۵۴  
 ۲۵۵  
 ۲۵۶  
 ۲۵۷  
 ۲۵۸  
 ۲۵۹  
 ۲۶۰  
 ۲۶۱  
 ۲۶۲  
 ۲۶۳  
 ۲۶۴  
 ۲۶۵  
 ۲۶۶  
 ۲۶۷  
 ۲۶۸  
 ۲۶۹  
 ۲۷۰  
 ۲۷۱  
 ۲۷۲  
 ۲۷۳  
 ۲۷۴  
 ۲۷۵  
 ۲۷۶  
 ۲۷۷  
 ۲۷۸  
 ۲۷۹  
 ۲۸۰  
 ۲۸۱  
 ۲۸۲  
 ۲۸۳  
 ۲۸۴  
 ۲۸۵  
 ۲۸۶  
 ۲۸۷  
 ۲۸۸  
 ۲۸۹  
 ۲۹۰  
 ۲۹۱  
 ۲۹۲  
 ۲۹۳  
 ۲۹۴  
 ۲۹۵  
 ۲۹۶  
 ۲۹۷  
 ۲۹۸  
 ۲۹۹  
 ۳۰۰  
 ۳۰۱  
 ۳۰۲  
 ۳۰۳  
 ۳۰۴  
 ۳۰۵  
 ۳۰۶  
 ۳۰۷  
 ۳۰۸  
 ۳۰۹  
 ۳۱۰  
 ۳۱۱  
 ۳۱۲  
 ۳۱۳  
 ۳۱۴  
 ۳۱۵  
 ۳۱۶  
 ۳۱۷  
 ۳۱۸  
 ۳۱۹  
 ۳۲۰  
 ۳۲۱  
 ۳۲۲  
 ۳۲۳  
 ۳۲۴  
 ۳۲۵  
 ۳۲۶  
 ۳۲۷  
 ۳۲۸  
 ۳۲۹  
 ۳۳۰  
 ۳۳۱  
 ۳۳۲  
 ۳۳۳  
 ۳۳۴  
 ۳۳۵  
 ۳۳۶  
 ۳۳۷  
 ۳۳۸  
 ۳۳۹  
 ۳۴۰  
 ۳۴۱  
 ۳۴۲  
 ۳۴۳  
 ۳۴۴  
 ۳۴۵  
 ۳۴۶  
 ۳۴۷  
 ۳۴۸  
 ۳۴۹  
 ۳۵۰  
 ۳۵۱  
 ۳۵۲  
 ۳۵۳  
 ۳۵۴  
 ۳۵۵  
 ۳۵۶  
 ۳۵۷  
 ۳۵۸  
 ۳۵۹  
 ۳۶۰  
 ۳۶۱  
 ۳۶۲  
 ۳۶۳  
 ۳۶۴  
 ۳۶۵  
 ۳۶۶  
 ۳۶۷  
 ۳۶۸  
 ۳۶۹  
 ۳۷۰  
 ۳۷۱  
 ۳۷۲  
 ۳۷۳  
 ۳۷۴  
 ۳۷۵  
 ۳۷۶  
 ۳۷۷  
 ۳۷۸  
 ۳۷۹  
 ۳۸۰  
 ۳۸۱  
 ۳۸۲  
 ۳۸۳  
 ۳۸۴  
 ۳۸۵  
 ۳۸۶  
 ۳۸۷  
 ۳۸۸  
 ۳۸۹  
 ۳۹۰  
 ۳۹۱  
 ۳۹۲  
 ۳۹۳  
 ۳۹۴  
 ۳۹۵  
 ۳۹۶  
 ۳۹۷  
 ۳۹۸  
 ۳۹۹  
 ۴۰۰  
 ۴۰۱  
 ۴۰۲  
 ۴۰۳  
 ۴۰۴  
 ۴۰۵  
 ۴۰۶  
 ۴۰۷  
 ۴۰۸  
 ۴۰۹  
 ۴۱۰  
 ۴۱۱  
 ۴۱۲  
 ۴۱۳  
 ۴۱۴  
 ۴۱۵  
 ۴۱۶  
 ۴۱۷  
 ۴۱۸  
 ۴۱۹  
 ۴۲۰  
 ۴۲۱  
 ۴۲۲  
 ۴۲۳  
 ۴۲۴  
 ۴۲۵  
 ۴۲۶  
 ۴۲۷  
 ۴۲۸  
 ۴۲۹  
 ۴۳۰  
 ۴۳۱  
 ۴۳۲  
 ۴۳۳  
 ۴۳۴  
 ۴۳۵  
 ۴۳۶  
 ۴۳۷  
 ۴۳۸  
 ۴۳۹  
 ۴۴۰  
 ۴۴۱  
 ۴۴۲  
 ۴۴۳  
 ۴۴۴  
 ۴۴۵  
 ۴۴۶  
 ۴۴۷  
 ۴۴۸  
 ۴۴۹  
 ۴۵۰  
 ۴۵۱  
 ۴۵۲  
 ۴۵۳  
 ۴۵۴  
 ۴۵۵  
 ۴۵۶  
 ۴۵۷  
 ۴۵۸  
 ۴۵۹  
 ۴۶۰  
 ۴۶۱  
 ۴۶۲  
 ۴۶۳  
 ۴۶۴  
 ۴۶۵  
 ۴۶۶  
 ۴۶۷  
 ۴۶۸  
 ۴۶۹  
 ۴۷۰  
 ۴۷۱

بقلم :

محمد بن عبد الله

مجلسه در روز شنبه ۱۳۰۲/۱۲/۲۵







برل الاشتراك هو سنة

١٠٠ في مصر والسودان

١٥٠ في سائر الممالك الأخرى

تتم المدة ٣٠ مليا

الاعوانات

يتفق عليها مع الإدارة

# الرسالة

مجلة لربوئية للتفكير والعلم والفن

ARRISSALAH

Revue hebdomadaire littéraire

Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها

دريس محمودها المشول

احمد حسن إزات

الإدارة

دار الرسالة شارع السلطان حسين

رقم ٨١ - ٨٢ - الدار

تليفون رقم ٤٣٩٠

العدد ٧٣٣ « القاهرة في يوم الاثنين ٣ رمضان سنة ١٣٦٦ - ٢١ يوليو سنة ١٩٤٧ » لسنة الخامسة عشرة

## الأدب بين الوجدان والتفكير

للأستاذ عباس محمود العقاد

فليس شرط الوجدان أن يكون مقصوراً على أجهل الناس  
وإعجمهم عن التفكير

لأننا لا نرادف بين معنى الجهل ومعنى الوجدان في اللغة  
ولا في مصطلحات الفنون والعلوم.

\*\*\*

هذه حقيقة من الحقائق التي يحسن بنا أن نتحصنها في  
أخلاقنا حين ندرس أحداث الفن والوجدان.

وحقيقه أخرى سمي أن نتحصنها في أخلاقنا أيضاً لأن إغنائها  
يفسد كل تعريف مفيد في هذا الباب، وهي أن الأدب الرفيع لم  
يخل قط من عنصر التفكير، وشاهدنا على ذلك أدب القحون  
من شعراء الأمم العالميين، ومنهم أمثال شكسبير وجيتي والتليام  
وأبو الطيب

ومحص الشعراء بالذكر لأن صدق هذه الملاحظة فيهم يحملها  
أذن فالصدق على الأدباء للتأثر

فأعاني شكسبير مثلاً سلسلة من الأفكار التي يمزج فيها  
نجوم بالشعور، ودع عتق قصائده التي نظمها في الروايات  
أو أجراها على أسنة الرجال والنساء. فإن شعر الأغاني أحق شعر  
أن يصر على « الوجدان » إذا صح ما يفهمه بعضهم من  
الأعراض الوجدانية وغلوها من التفكير.

وقصة « قاوست » الكبرى — وهي أعظم أعمال جيتي —  
هي فلسفة الحياة والبقاء، وفلسفة الخير والشر، وفلسفة المعرفة  
والضمير.

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. وبعد! إن القاري، بهيم  
من بعض الكتب الحديثة أن الأدب فن، والفن يختص بالوجدان،  
فبلى ذلك ماذا يكون حكماً على الإنتاج الذي يطلب عليه الطابع  
السكري؟ أرجو أن أقرأ ودمكم على صفحات الرسالة، ولكم وافر  
الشكر والسلام.

\*\*\*

إذا قلنا إن الأدب « يختص » بالوجدان فن هذا القول  
جانب كبير من الصواب.

واسكننا إذا طنا هذا وسكننا عليه فقد يفتونا أكثر  
الصواب، وكأننا لم نل شيئاً يجمع انماهة من الملى المقصود في  
هذا الباب.

فأى وجدان هو هذا الوجدان الذي يعتمد عليه الأدب  
أو يعتمد عليه الفن أو الفنون على التمام؟

إن الإنسان الممجى له وجدان وشعور، ولكن وجدانه  
كثيلى عما يكنى غريزة الحيوان أو يزيد قليلاً على غريزة الحيوان.  
والإنسان « الصوفى » له وجدان وشعور، ولكنه إذا عبر  
عن وجدانه وشعوره دق تعبيره على عقول الكتيريين أو الأكثرين



يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس ،  
فليس هو إنسان كامل ، إذا خلا من التفكير ، ولا يكون الأدب  
كاملاً وهو يبر عن إنسان ، نفس في أزم مرأيه

\*\*\*

واللأدب يحوث غير بحوث العلم والدراسات الاجتماعية  
أو الاقتصادية .

فهر تحس هذه من الأدب أو لا تحس منه لأنها تحتاج  
إلى التفكير ؟ وهل يمكن أن يتم بحث بتير تفكير ولو كان من  
البحوث في الشر والإحساس ؟

فالبحوث الأدبية أدب وليست علماً بالمثل للمؤلف المعلوم  
تجريبية ، لأن البحوث العلمية تنفق في النتيجة ولو جرت على  
أيدى مئات من العلماء . وقد يبحث ألف ناقد في ديوان واحد  
ثم يخرجون منه وكل منهم ينقض أقوال الآخرين أو لا يلتزم بهم  
في موضع بناء . وإعاً يملكون ذلك لأن البحث منهم يعتمد في  
قيم التي على مرجع من الإحساس ، فيقوم الإحساس على وجه  
ويعينه غيره على وجه . ولا يقال من أجل ذلك إنهم يبنون  
لا يفهموا أو لا يفكروا لأنهم يحسون !

وبعد ، فإن لإحساس طبقات وليس طبقة واحدة بين جميع  
الناس .

وكل طبقة من هذه الطبقات فهي لفر مثاق بالنسبة إلى من  
يعتبر دوماً ولا تعتمد عليها ، فإذا عبر أحد منها عن شعوره  
ولم يفهمه الذين يقصرون عنها ، ويهبطون دوماً وليس ذلك بمخرجه  
من أفق الشعور الذي هو فيه ، ولكنه يخرجه عنهم من ذلك  
لأفق الرميح .

ولمنا بحاجة إلى التنبيه إلى سعادة شائعة في مصر والشرق  
بين أديب الإحساس من لا يحسون ولا يفكرون ، وهي اعتقادهم  
أن الإحساس والتذوق مرادفان . وبذلك أن الموت الإنسان  
عندهم من شرط الإحساس ، لأنه يحس في رحمه بمقدار ما يتراخي  
ويشغل ويثقل ويتوحأ

وأحوج ما يحتاج إليه هؤلاء المثالثون « مرعي » قوي  
يفهم من « شرط الإحساس » على مفهيم الذي لا فرق فيه بين  
فرط إحساسهم وبين موت . أو الإحساس على أهون تقدير :

وليس مذهباً بأيسر من مهم قضائياً النطق أو مصادرات  
الراحة والكسابة

ورباعاً الخيام يصيح أنت قسماً « فكر الخيام » لأن  
الرعاية منها تدور على فكره أو حلالة أفكار ، ولا يمنحها  
الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين

والحكم على النبي ميسر لمن يقرأ الحرية وحدها ولا يقرأ  
غيرها من اللغات

وسى في قصائد النبي قصيدة واحدة يقول القائل إنه أهل  
لتفكير فيها ، أو إنها وجدان بتير تفكير

ومن أمثلة ذلك هذه « القضية » التي صاعها في بيت من  
الشعر حيث يقول :

وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تموت جياناً  
أو هذه القضية التي صاعها في هذا البيت :

وإذا كنت مدمت من ناعس قسماً « ناعس » إلى نأى كامل  
أو هذه القصيدة الواقية التي يقول فيها

تعدو الحياة لجاهل أو غافل عما مضى منها « ما مضى »  
ومن يخالط في الحقائق معه ويسوم طبعه لفتنح  
بأن التفكير إذا ذهب في هذا المنى إلى غاية لم تأت فيه  
بمريد بعد الحزن واللوعة والفاطمة في الحقائق وهي شروط صفاء  
العيش في حكمة هذا الحكيم ، أو في شعور هذا الإنسان

وندم الشعر إلى لثناء والوسيقى ، وقد يحزن من اللفظ  
ولا يحزن من التفكير

فشيء رعاة وحدان

والحن فاحر وحدان .

ولكن الفرق بين الواحد من كأمم فرق بين اثنين يوجدان  
في طبيعة إنسان .

\*\*\*

ومن اعتدوا في تحصر في هذا السياق أن نقص لشكر  
أيس زيادة في الحس والوجدان ، وأن زيادة الفكر لا تنفع  
الإنسان أن يحس وأن ينفع وجدانه لأوسع آفاق الحياة .

فقد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء ، ومزعة  
الإنسان ناعماً أن يحس أنه يفكر وأن يفكر أنه يحس ، وأن



أحدى لشئون العالم » ، وهو ذو صلة وثيقة بحزب المؤتمر . وكان لهذا الحزب الإشراف على المؤتمر الآسيوى والسيطرة عليه ، قرأت الرابطة الإسلامية أن مقاطعه .



الكاتب يوقع ليش اساليا اختراعات في المؤتمر

وكان وفود الدول الإسلامية في حرج من هذه لقاطعة ، وكثيراً ما سئلوا : ألم تعلموا أن المسلمين قاطعوا هذا المؤتمر ؟ ألا تعطفون على مسلمى الهند ؟ الخ .

وقد احتلفت الإجابة من هذه الأسئلة ، واتفق المستولون على أنهم يهتمون كل الاهتمام ، وسخطون كل السخط على مسلمى الهند . وقد انتهى المجدل إلى الإجماع على أن قدوم الوفود الإسلامية إلى الهند في ذلك الحين ، وشهودها هذا المؤتمر ينفع مسلمى الهند ولا يضرهم ، إذ يعبر البلاد الإسلامية بأحوال الهند ، ويعرفهم بحقيقة الأمر فيها شجر من خلاف بين المسلمين والمعتادك

ونشر بعض الوفود الإسلامية كلمة أعربوا فيها عن رأى ابرمرد الإسلامية كلها ، هي أن اشتراككم في المؤتمر لا يدل على تأييدكم حزباً من أحزاب الهند ، وأن هذا المؤتمر كما دعوا إليه

## ٤ - رحلة إلى الهند

لمحمود والمؤتمر الآسيوى

سيدكتور عبد الوهاب عزام بك

عميد كلية الآداب

في الهند اليوم حزبان يسيطران على شئونها : حزب اراطة الإسلامية « Muslim Leeg » وحزب المؤتمر « All India Congress » . والأول يمثل مسلمى الهند إلا قليلاً . والثاني يمثل الهادك وقبلا من المسلمين . وكان الحزبان على وفاق ، كل يسير في طريقه غير محاذ الآخر . وكان دعمه اراطة ، وبهم السيد جناح ، عاملين في حزب المؤتمر

وقد حدثت شئون انتهت إلى القطيعة بين الهزبين سنة ١٩٤٧ وأبانت عن اختلافهما كل الاختلاف على المهد بعد استقلالهما . أقوم فيها دولة واحدة أم دولتان إحداهما إسلامية في أقاليم يسمى باكستان ، والأخرى هندوكية في أقاليم أخرى تسمى هندوستان . وسب في مجال الإبانة عن هذا الخلاف ، فقد تكلمت فيه من قبل ، ونشرت في الصحف ما ينشئ من إعادة التول ، وحسبى أن أقول هنا : إن المؤتمر الآسيوى هو لايه معهد يسمى لا المعهد

صفة على القفا هي « جرعة » دافعة ناجحة في علاج هذا الداء . صفة على القفا بقم الكاتب ، إن لم تكن بالقلم المهود في لغة الأكلف والأغند !

ونخلص من هذا جيمه إلى قوله واحد يحمل جميع الأحوال في العن والآداب ، وهو أن العن والآداب وحدان ولكنته وحدان إنسان ، ولا يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس والارتفاع في طبقة التفكير ، فلا يغفل الأدب المير عنه من هذا وذلك ، ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه في التفكير ، ولا يقال إنه أحسن تماماً لأنه لم يشكر تماماً ؟ بل يقال إن العنام في جزاياه الإنسانية أن يتم له احسن ويتم له التفكير .

هباسي محمود انصار



بدل الاشتراك من سنة  
٦٠ في مصر والسودان  
٨٠ في الأقطار العربية  
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى  
١٢٠ في العراق بالبريد السريع  
١ عن المدة الواحد  
لعموميات  
يتفق حسب مع الإدارة

# الرسالة

مجلة أسبوعية للدراسات والفنون

ARRISSALAH  
Revue Hebdomadaire Littéraire  
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها  
ورئيس تحريرها للشئون  
أحمد حسن زيات

الإدارة  
دار الرسالة بشارع السلطان حسين  
رقم ٨١ - هاديون - القاهرة  
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العدد ٤٣٩ القاهرة في يوم الإثنين أول رمضان سنة ١٣٦٠ - الموافق ٢٢ سبتمبر سنة ١٩٤١ السنة التاسعة

## الأدب والأصلاح

للأستاذ عباس محمود العقاد

أشار الدكتور ذكي مبارك إلى حديث لي لحصته حميدة  
الجزيرة الأسبوعية بقلم مراسل من مراسليها ونلمسه الدكتور  
في قوله إن الأدب ينبغي أن يكون للأدب، فلا يكتب للكاتب  
غير ما يوحى به الطبع، وهو يمين بالحقائق الخالدة؛ أما المشكلات  
التي تكلمن بالطبقات المختلفة فهي مشكلات وقتية يتناط تدبيرها  
بالرجال الإداريين.

ثم قال الدكتور: «أما بعد مهذه، مشكلة من أصعب  
المشكلات، وللأستاذ عباس العقاد أن يوضح رأيه كما يشاء»  
ورأى في هذا الموضوع القوي يستحق التوضيح أن الأدب  
لا يفسد من أدبه أن يكتب في مسائل الاجتماع والإصلاح  
الموقوت، ولكن الكتابة في هذه المسائل ليست شرطاً من  
شروط الأدب ولست حتماً لازماً على كل أدب.

لأن الأدب للتصريح، والتصريح غاية مقصودة، وغاية كافية،  
وعاية لا يسميها أن تنفصل عن سائر القضايا  
ولا فرق بين الأدب للمبرهنات ونثره وبين الموسيقى  
المبرهنات ونثره. فكلام يصف النفس الإنسانية في حالة  
من حالاتها، وكلاما مستقل يوحى لا يشترط فيه أن يعرض

## الفهرس

صفحة

|      |   |
|------|---|
| ١١٦٤ | الأدب والأصلاح ... : الأستاذ عباس محمود العقاد  |
| ١١٦٨ | مغروب الحاحية في التاريخ : الأستاذ محمود جود السعد  |
| ١١٧٢ | الحديث فوشجون ... : الدكتور رك مارك ...   |
| ١١٧٦ | كيسة ودمية ... : الأستاذ عبدالسلام محمد هارون   |
| ١١٧٩ | المهرم رجل مرس ... : الأستاذ حسين الظريفي ...   |
| ١١٨١ | بوموسوكل ... : الأستاذ محمد انشحات أيوب   |
| ١١٨٦ | المسرون المحدثون : ... : المصطفى إدورد ولم بين ...<br>تتألمهم وعاداتهم ... : بقلم الأستاذ عدلي طاهر نور |
| ١١٨٩ | في الميراث ... [قصيدة] : الأديب عبد الرحمن الخسيس   |
| ١١٩١ | حوادث ... : الأستاذ اسلامة الكبير «وجيد»  |
| ١١٩١ | التيمة ونزع الميثم ... : الأستاذ عبد الحميد السامي  |
| ١١٩١ | «القطعة» ... : الأستاذ هارود أحمد السارودي  |
| ١١٩١ | الحبيب أم لادن عبد ربه : الأديب أحمد حسن طي شبيب  |
|      | مكتابه «محمد فريد» : الأديب لبيب السيد ...  |
|      | سعيد الرحمن الرافعي بك  |



لحل المصالح الاجتماعية أو الباحت الأخلاق أو التناظر في مشكلات الثروة وشؤون الميثة

وإنما جاء اشتراط البحث الاجتماعي أو الاقتصادي على الأدباء وأصحاب الفنون بدعة من بدع الذهب الاشتراكي في العصر الحديث ، وهو مع هذا تقيض الدعوة الاشتراكية في الأساس والصميم

لأن الدعوة الاشتراكية تمسك على الفقراء أن يسفروا حياتهم في طلب الفنون والاشتغال بأعباء الميثة ، وترى أن الحياة الصالحة هي الحياة التي يقل فيها جهد العمل ، وتكثر فيها فرص التمتع بالصميم

فإذا كان هذا هو رجاها الأعلى وغايتها القصوى ، فمن أعجب العجب أن نجعل الخبز وضرورات الميثة شاغلًا لكل حامل وقائل ، وعمورًا للأحلام والآمال ، وفريضة لا يفتي منها أحد من الناس حتى الدين وكلهم المحرمات الإنسانية فقد كانت إلى التحصيل والزيين وتذكير أبناء آدم بأنهم نفوس وألهاة لها مطالب في بعض ساعاتها غير مطالب الملمات والخلود ، وأكبر من مطالب السوائم والمحترات

ماذا نقول ! أتقول للسوائم والمحترات : كلا ماذا الله أن نهنم للسوائم والمحترات بالاستئثار في الطعام والمعدات ، فإنها تملأنا ما يجعله غلاة الاشتراكيين ، ويريدون منا أن نفل عنه ونعلم بنمضه : تملأنا أن الجمال عبة الحياة ، وأن الطعام ضرورة مفروضة وليس بالحياة كلها ولا بالشاغل الذي يستوعب كل حي في كل ساعة في كل عمل وكل مساة : تملأنا أنها تنقى وتمرح وتلب وتعبير الشمس والقمر ، وتلوح بالأعشاب والأزهار ، ولا تدب نفسها بدب الخبز والمسة إلا ربما تفرغ من هذه الصخرة المفروضة عليها أو هذا السب الذي يثقلها ويطلبها من سرورها ونشوتها

وحيث إن نقول هذا لا يجعل ما يتولاه الاشتراكيون إذ يستخفون بالفنون والآداب التي تناط بالجمال انطاد ولا تناط بالنافع الموقوتة . فإنهم يزعمون أن الخوض أولى بالتفكير والتصوير من هذه المطالب التي يسمونها بالكاليات وهي هي كما أسلفنا خيبة الحياة وطبقة جميع الأحياء

وحسن ما يقولون أو فليكن حسنًا كما يشاءون ، ولكن

الامة التي لا تستطيع أن تفرغ من حياة جميع أبنائها بعض ساعاتها لبعض هؤلاء الأبناء يشبهون فيها مطالب الجمال ، هي أمة لا تستحق الطعام ولا تستحق الوجود . فيحسب الفرد عشر ساعات من الأربع والعشرين للسك والكسح وطلب الماش ، ومحسب الأمة تسعة ملايين وتجملة وتسمة وتسعون ألفًا من عشرة ملايين بين أفرادها يكدون ويكدحون لماتها . وغير كثير بعد ذلك ألف أو أقل من ألف يذكرونها الجمال ويسرون لها عن أحلام الحياة التي يسطها الطير والحشرة وتسطها الضارية والبعيمة كل ما استخلصته من رائن الضرورات

لايل يزيد على ذلك أن الألف الذين يذكرونها الجمال ويسرون لها من أحلام الحياة لا يخفون من قادة في باب الخبز والطعام إذا نظرنا إلى النتائج والحقائق ولم نقصر النظر على البوادر والمناوين فالكسر الذي يفتق الرء بهمال الزهرة ، برفه من مبيشة القل والشظف ، ويجعل قناعه باليون والسفاح ضريبًا من السخيل . وفكثور هوجو لم يكن من أصحاب البرامج الاجتماعية ، ولكنه وسطي البؤس والظلم فأغنى عن البائسين والمظلومين ما لم يفتنه القمامة المقطعون لما يسمونه : مشا كل المجتمع وبرامج الإصلاح . وكل نمرة موسيقية تعبر عن شوق إنساني هي خبز لا يحسن بالإنسان أن يحتمل جوعه ويصبر على فقده ، لأن عدم الخبز الذي تطلبه الملمات قذر وعوز . أما عدم الخبز الذي تطلبه الأرواح ، فهو مسخ وحرمان من الآذواق والأخلاق

ويكثر الاشتراكيون من ذكر الاقتصاد ، ويحيون الدنيا بمخايفها اقتصاداً في اقتصاد ، وهم يخالفون قواعد القصد الطبيعي ، فبا يشيرون به على نوابغ الأدب والفنون ، لأنهم يطلبون من البعيريين اللوهويين عملاً يقوم به من ليست لهم عبقرية فنية ولا ملكة أدبية ، وإنما يفتي فيه من درسه وحذونه وتفرغوا لإحصاءاته وقواعده ومقالاته ومقارناته ، وتريد به بحث المسائل الاجتماعية ، ومسائل الفقر والغنى ، وتوزيع الثروة ونظام الطبقات . فهذه موضوعات لا حجة بها إلى عبقرات هوميروس وابن الرومي والتفني وشكسبير ويرون : ولا تخسر شيئاً إذا أقبل عليها من خلقوا لها وانقطوا للاحاطة بمخاضها وأسرارها ، ولكن للمالم الإنساني يخسر أولئك البعيريين إذا وقفوا ملكاتهم على مسائل يوم أو مسائل أمة ، لن تصبح مسألة يمد يوم آخر



ومن هذه السنة يشكرون المصامية كما يشكرون النقي، ويسمون  
الفقر مسألة اجتماعية ليرحموا أنفسهم من اللطف على الضعفاء،  
فلام يطبقون المعازين بالفضل أو بالثروة، ولا هم يشعرون باللطف  
الصحيح على المحرومين من الدوخ واللال - وماذا يفيد اللطف كما  
يقولون؟ أليست هي مسألة اجتماعية لا دخل فيها للشعور والرحمة؟  
وكاننا إذا قلنا إن الفقر داء اجتماعي يسالج كما تسالج الأدياء  
الاجتماعية خرجنا به من طريق العلاج... وكأنهم إذا قالوا إنه  
مسألة وليس بداء فرجوا أزمة الفقر أو اقتربوا بها من التفرج  
على أن الحقيقة أن الدنيا لن يزال فيها الفقراء والأغنياء،  
ولن يزال فيها الأذكى والأغبياء، ولن يزال فيها الأخيار  
والأشرار، ولن يزال فيها السان والمجانف والطوال والقصار  
والأقوياء والضعفاء. وآفة الاشتراكية أنهم لا يبتشرون  
ويتصرفون مع هذا العلاج مسألة الينش... غاية كارل ماركس  
الشخصية تكتب في صفحاتين، وكذلك حياة نين وستاين  
وإخوانهم أجمين. ولو عاشوا لمهموا الينش غير هذا الفهم  
وحلوه غير هذا العلاج

فقوانين طبائنا سابقة لقوانين الاجتماع. وقوانين الحياة هي  
التي أوجبت بين الناس هذا التفاوت في الأرزاق كما أوجبت بين  
الحيوان والنبات. وعبث أن نلقى الرجاء بالمسحيل، فلا انتهاء  
للتفاوت في مطبوع ولا في مكسوب. وغاية ما نستطيع أن نمنع  
الفقر الذي يشق به من لا يستحقه، وأن نرفع طبقة الفقراء  
بالقياس إلى الأغنياء، وأن نجعل للأرم نسبيًا من ثروة الأفراد  
أما نحو التفاوت في المكسب فلا سبيل إليه، وليست كلمة  
«مسألة» بالتي تخلق سبه لو كان إليه سبيل.

عباس محمود العقاد

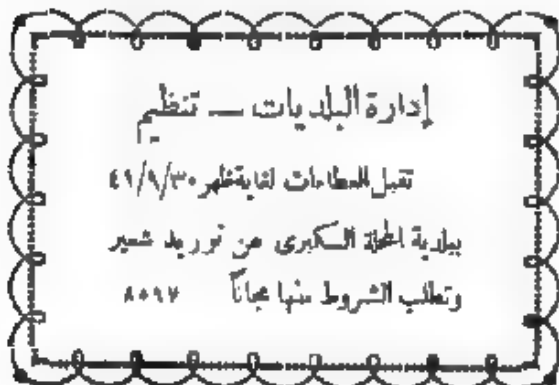
ولا بين أمة أخرى... في حين أن الذي كتبوه لا يزال من  
شغل بين الإنسان في جميع الأيام وبين جميع الأعوام  
فليس من المقصد الذي يترجم به الاشتراكية أن تصرف  
عبقرية عن عمل تحسنه، وتعملها إلى عمل يتولاه غير البقيرين  
وغير الوهوين، وإنما هو خلط في التوزيع يسبب لسا فيه من  
سوء الوضع فوق ما يسبب لفسله وقلة جدواه

ويستطرد في هذا إلى مقال في «الرسالة» للأستاذ رمسيس  
يوانك، ينحلي فيه كلاماً لم أقله ولم أقل ما يؤديه؛ بل قلت ما هو  
تقريبه على وجه صريح لا محل فيه لتأويل  
فالأستاذ رمسيس يوانك يروي الحقائق عند المقاد ومنها «أن  
الآمان كل الآمان، خطر على الهمم والأذهان، وأنه لو اطمأن كل فرد  
إلى قوته وكماثه، فقدنا من بني الإنسان المنصر التمتع الفاسر»  
ثم يقول: «ولو صدر هذا القول من إسماعيل صدق مثلاً  
لسنركه، ولكن التريب حقاً أن يصدر من العقاد. فكيف  
يستطيع العقاد للشاهر أن يقول إنه لا تكون مناصرة أو اقتصاد  
إلا حيث يكون طاب الرزق، وأن الإنسان لا يتاصر في سبيل  
غرام أو في سبيل كشف على أو إنتاج قى؟! ولماذا لا تقول  
إن روح المنافسة إذا تحررت من هموم الينش وأعباء الثروات،  
فسوف تكتشف لنفسها ميادين وآفاقاً جديدة هي أجدر بسوا لطف  
الإنسان؟!»

والسبب كما أسلفت أنني صرحت بتقبض هذا الكلام  
في مقال عن المال الذي يناقشه الأستاذ رمسيس يوانك.  
قلت: «إن طلب المال كطلب العلم فطرة لا تتوقف على التنوير  
ولا على ما يقبله الآباء للأبناء؛ وقد يحمل الإنسان رزقه ورزق  
أبنائه ليتابع المدرس ويقص مسألة من مسائل العلم والمعرفة...  
وإنما تقصر أعمال الإنسان بالبواحت والدوافع قبل أن تقصر  
بالتأنيخ والتأنيات. وإذا قيل لنا إن فلاناً يجمع المال لأنه يخاف  
حاقبة الفقر، قلنا: ولماذا يخاف هذه الحاقبة التي لا يتحاشا غيرها؟  
إنه لا يخاف غيرها إلا لاختلاف البواحت النفسية دون الاختلاف  
في التأنيات...»

هذا كلامي فكيف فهمه كاتب المقال من الفقر ومسألة  
الاجتماعية؟

فهمه على أسلوب الاشتراكية في فهم كل شيء، وأسلمهم  
أنهم يهتمون ما يرونهم، وأن الذي يرونهم هو الثروة والإنكار،





## عبد الفتاح كيليطو:

# الأدب يحررنا من أفكارنا السيئة المقامات تحتاج الى قراءة معمقة لنذكر غناها الكبير

ترجمة: محمد آيت تميم \*

✦ كيف صرنا كاتبا ولماذا؟

✦ لدي بعض التحفظات على أن اعتبر نفسي كاتبا، فعلى أبعد تقدير، ولأرد كلمة «هايت»، أعبر نفسي من الكتابة *écrivain*، فكلمة كاتب فيها الكثير من الادعاء كما يبدو لي فإننا كاتبي الأدبي سنظل حذرا وما كنت به غير حمل كتاب مقالات *essays*، ومع هذا، فحلم الكتابة لم يمارسني قط منذ أن تعلمت القراءة. إن القارئ - على الأقل - مدعوم بطريقة واعية إلى تقليد، وسرقة وسحاكة ما يقرأ وفي يوم من الأيام تبرز الكتابة باعتبارها ضرورة. لقد عبر عن ذلك فيكتور هيجو في سن الرابعة عشرة، بطريقة جيدة: «سأكون شاتو بريان أولا أكون شينا» فبعض السيولات تتولد من خلال قراءة سير بعض الكتاب، فيما يخصني هناك سبب آخر يدفعني نحو الكتابة، إذ عندما كنت تلميذا، كنت ضعيفا جدا في المواد العلمية، لكنني بالمقابل كنت متوقفا جدا في كتابة الإنشاء بالفرنسية والعربية لم يكن لدي من خيار سوى الكتابة، حول موضوع ما، صفحتين أو ثلاث صفحات، هذا الأمر لازمني واستمر لدي، فنصوهي نادرا ما تتجاوز هذا العدد

عبد الفتاح كيليطو باحث جامعي مغربي  
أستاذ في جامعة باريس 8  
وكانت له مساهمة كبيرة في الثقافة  
عربية. كتب على ضوء مناهج  
الدراسة في الأدب العربي وسيميائية مستعیدا  
من الفلسفة العربية واليات البلاغة  
العربية القديمة ومعارف التراث  
العربي القديم والحديث. وقد أثرى  
المساحة الثقافية العربية بدراسات  
جادة وقرءات أدبية معمقة تتم عن  
ذكاء خارق وكفاءة تحليلية واضحة  
وعمق معرفي ونأمل منهجي كبير،  
حتى إن كتبه تشبه الإبداع في الفوايه  
والاهتمام واللذة والمنعة والشاعرية على  
مستوى التلقي والتقبل.



## القراءة والكتابة عمليتان

### مرتبطتان بشكل

#### وثيق

❖ هل تكتب لأنك تعشق اللغة، أو من أجل الرغبة في الحكى أو بسبب ضرورة داخلية، تدفعك للحديث عن شيء لم تكن تعرفه؟

❖ إنه زمان. لا تقوم به، بالضرورة، مع الآخرين. لكن مع الذات، ونحاول أن نتحداه. هناك أيضاً الاعتقاد في فضيلة العمل. وفي متيحة العهد. بالنص في البداية. يكون لا شيئاً، أمشاحاً، سديماً محلاً، شيئاً مشيماً، ويوما بعد يوم يأخذ بشكل وفي الأخير نقول لا بأس، لا بأس

❖ هل هناك لحظة معينة تكون لديك فيها الرغبة لكي تجعل الناس يقرأون ما تكتبه؟

❖ نصوصي قراءاً من قبل أساتذتي، وقد أعجبوا بنصوص إنشائي كان من الممكن أن ابتري في ممارسة الأدب منذ وقت مبكر. لكن خارج المدرسة لا نأمل في أي تشجيع، لا أحد يطلب منك أن تكتب بل إنهم بالأحرى يبحثون عن ليك عن الكتابة هناك انزعاج يظهر في أعين الذين يطلب منهم أن يبدو رأيهم حول نصوصك. إضافة إلى ذلك فدراسة الأدب كانت بالنسبة إلى جمهور عريض بمثابة نشاط كسول، مشوش، يلهو فقط بالحالمين الذين لا موهبة لديهم في المواد الجديدة، هذه النظرة لم تتغير حتى اليوم

❖ كان هناك خرق قام؟

❖ خرق كلمة قوية جداً، لنقل بدلاً عنها منى اختيارياً في الأدب، فأنت وسط الناس، لكن عقلك مشغول بأشخاص آخرين: أشخاص يغمرون قراءاتك القبطان عشاب، فريدة، واسكونكوم، سيروس، سميسيت، بيركوط، مادام دومانغويل، بارتليمي، فريدريك مور، كلام، بولدامو، مادام سفيريس، البجاء لافردور

❖ هل تذكر نصاً كتبته سيصبح نصك الأول باعتبارك كاتباً؟

❖ في سن الرابعة عشرة، بعثت إلى الراديو نصاً بالعربية، باسم مستعار، هو عبارة عن حكاية، فأذيع في برنامج أدبي، كتبت نصاً آخر، باسمي الحقيقي لكن هذه المرة لم يأخذوه.

❖ هل يمكنك أن تفسر الآن هذا النص (الأول)؟

❖ لا، لم يعد له وجود، أنفثته كما أنفثت كل ما كتبت كتبه في هذه المرحلة. وفي مرحلة لاحقة قصائد، ومصوص سردية

❖ لماذا أنفثتها؟

❖ في قارة مصر، كان لدي اعتقاد (لا بهم إن كان مؤسساً لولا) في الإلهام. وفي الوقت نفسه كانت هناك لحظات طويلة من الريبة وكان السؤال المورق: فما للحدوي؟ كانت قراءاتي غير منظمة وكنت ألق في جيب كاتيب، أو عمل أدبي بعد ذلك لا أعود أرغب في أن أسمع أحداً يتحدث عنه، طرح الكتب هو عمل حرة إذا أردنا

أنجزت شهادة بكتوراه السلك الثالث حول فرانسوا موريالك لكن بعيد المناقشة تخلصت من كل كتبه، المرور إلى شيء آخر، كنت أتخلص من قراءاتي كما كنت أتخلص من النصوص الذي سبق لي أن كتبتها، وأنا أقرأ بروست طرحت علي نفسي سؤالاً كيف يمكن أن نكتب، أن نجراً على الكتابة بعد قراءة «البحث عن الزمن الضائع»، حتى أدركت أننا إذا توقفنا عن الكتابة، سنوقف عن القراءة، فالقراءة والكتابة عمليتان مرتبطتان بشكل ولبق

حينما نقرأ، تشكل شيئاً شيئاً روايتنا الخاصة، نتوقع مثلاً نهاية ليست بالضرورة تلك التي تولمها المؤلف، كم من مرة متوقف لإعطاء تقمة للقصة التي نقرأ

س « أعود إلى ما أقدتم في البداية. أنا كاتب



- تقصد بذلك؟**
- الكاتب** ♦ الكاتب، هو نظرة غير مسبقة حول العالم، وفي كل مرة تختلف النظرة، إنها هبة وعطاء حينما تكتشف كتابا كبيرا:
- الوحيد الذي لم يستطع أحد أن يعيد إنتاجه هو كافكا** Kandara, Penec, Bekett, Gelinec إننا نتلقى صدمة، هذا الأمر حدث لي، ولنا أقرأ «مائة عام من العزلة» فمئذ الصفحة الأولى، يشتغل السحر وينقلب العالم، فالأدب يحررنا أيضا من أفكارنا السيئة، أحيانا معتقد أننا لوحدث بمتك أفكارا لكي الكتب نتحدث عنها ونصير أفكارا مشتركة.
- ♦ هل تكتشف نفسك أخرا وأنت تكتب، كما ينظر بطريقة مغايرة إلى العالم؟
- ♦ كنت دائما متاثرا بعموان ليهوديلر «قلي عاريا» من الممكن أن هذه هي الكتابة
- ♦ هي رولاندك «بعض الصور» تستدعي الحكايات المرسومة، ما الدور الذي لعبته في تكوينك؟
- ♦ تعلمت الفرنسية بفصل الحكايات المرسومة Bando desmées، كنت أشتري منها عددا وفيرا من بائع الكتب المستعملة في المدينة القديمة بسنغيمات قليلة وما هو عالم عجيب يتفتح أمامنا
- ♦ هل تذكر الكتاب الأول الذي قرأته؟
- ♦ «ألف ليلة وليلة»، لكنني أعتقد أن هذا استيهام، من أجل إعادة بناء الماضي، وقرأت «حرب الظل» أو آخر الموهيكون، اكتشفت مبركا المنفلوطي، اكتشفته في المدرسة، بعد ذلك قرأت كل أعماله، ترجم دون أي يعرف ولو كلمة واحدة من لغة موليير، كتب من الفرنسية إلى العربية. بول وفرجهيني، سيرانودو وبرجواك، فتاة الكاميليا، كان أحدهم يحكي له هذه الأعمال، وكان هو ينسج و يتصرف، لكن يا له من أسلوب، يا له من إثراق استطرادي؟ وما له من تأثير قوي على قراء جولي، يعود له الفضل في أن تنشأ لدي الرغبة في الكتابة بالعربية

ناتسي، ولست كاتباً، سيكون إذن كتاب يستحقون هذا الاسم، وليس الأسماء الأخرى؟

♦ لتحدث بسرعة، فالكثيئة يحطون الشكل في المرتبة الثانية، في حين أن الشكل هو الهم الأول بالنسبة إلى الكاتب. لنذكر قولة بول فاليري «الشكل ثمنه غال»

«ألا يمكننا القول أيضا، إنه من أجل الكتابة، ينبغي أن ننسى ما قرأناه، أن نقوم بقطعة مع قراءتنا، كما هو الحال بعد قراءة بروس، فمن أجل الكتابة يجب أن نتخلص منه

♦ يمكننا أن نقول، أو يكون لدينا وهم تقليد بروس غالبا، فقرأ «البحث عن الزمن الضائع» يحلمون بكتابة مذكراتهم، والكاتب الوحيد الذي لم يستطع أحد أن يعيد إنتاجه هو كافكا فعدله خاص جدا، لا يقبل التقليد ولقد غامر بذلك موزيس بلاشي لكنه لم يكن مقبعا

♦ لنعد إلى السؤال الأول، ما هي علاقتك الشخصية بالأدب؟

♦ لا أنكر يوما يمر علي من دون أن أفتح كتابا، حينما كنت شابا كنت دائما غاضبا من أن لا أرى جولي شخصا يقرأ كنت أقيس، بساذجة، كل ما كانوا يفقدونه بسبب عدم اهتمامهم بالأدب، بالنسبة إلى البعض منهم، كان ذلك بسبب تعوذهم على النص المقدس، فالكتاب بالنسبة إليهم كان هو القرآن، الكتاب المدرسي كان يقرأ تحت سلطة المعلم والأستاذ، إنه أيضا نوع من التقديس خارج هذا الإطار يحسون بأنفسهم ضائعين، وليست لديهم أية رغبة في القراءة مع ذلك، يا لها من سعادة، حينما كنت طفلا، وأدركت للمرة الأولى أننا قادرون على قراءة كتاب لوحدنا؟ هذا الأمر يصم الكتاب الأول الذي نجحت في قراءته.

سـ بالنسبة إليك، الأدب أمر حيوي، ما



ما يظهر هو أنه يتماهى مع أغلب شخصيات المؤلف الروسية وليس فقط مع البطل حينما يكون وحيداً، الذي ليس هو حالة «الإخوة كرامازوف»

• لدي سؤال محدد، لديك تكوين مزدوج في الأدب العربي والأدب الغربي، كيف انتقل فيك هذان الأدبان، هل يتصارعان؟ هل يهيمن أحدهما على الآخر؟

• منذ طفولتي، أقرأ باللغتين معاً، نسايل الكاتب عن لغة الكتابة، ولا نسايله أبداً عن لغة القراءة. ومع ذلك فهو سؤال ينهني طرحه على كل كاتب مغربي، بالنسبة إلي، لا أهتم بالترجمة، وإذا لم يكن من ذلك بد، أفصل انترجمة من الفرنسية نحو العربية وليس العكس. هنا الأمر له دلالة (صحيح أنني عرفت القراءة والكتابة بالعربية قبل أن أعلم تهجي الفرنسية من هناك صراع بين اللغتين؟ ثم حدثت في ذلك في كتابي «السان ادم»، وهي من تنكلم لغتي ومن يتمكن أن هذا هو موضوع كل ما أكتب فكتاب مثل «حصان نيتشه» كان يهمني أن يصير في البداية باللغة العربية لقد احتفظت بمسودته في هذه اللغة. وهي مغامرة للنص في صيغته النهائية لماذا وليت وجهي شعر الفرنسية، للتخلص من حبسته لم أكن لأتمكن من إنهاء «حصان نيتشه» لو لم أكن وليت وجهي نحو الفرنسية

• هل لديك انطباع أن تعبر عن بعض الأشياء في لغة خاصة جداً، أم لا تميز في ذلك؟

• سأقول بأن الأمر لا يميز فيه، لقد تم التأكيد عبثاً بأننا نكون أكثر حرية في اللغة الفرنسية، إنها أسطورة، على الأقل فيما يخصني

• مع ذلك هناك نصوص مهمة تحددت وتحفظت كتابتها بالعربية وأخرى بالفرنسية، هل من الممكن أن تقول هنا تحت أي دافع كتبها في هذه اللغة وليس في لغة أخرى؟

عبثاً أننا نكون أكثر حرية في اللغة الفرنسية. إنها أسطورة، على الأقل فيما يخصني

• بالطبع نعم، الحكايات، حلقات الراديو، كالأرلية مثلاً لقد كانت شوارع الرباط تملو من الناس في اللحظة التي كانت تداع فيها هذه الحكايات المسلسلة داخل الأسر، كان سرور الحكايات من اختصاص النساء، لا أعرف مدى تأثير الأدب الشعبي على تكويني لم يكن يعاين في ذلك الزمن أو كان يتعامل معه بنوع من الازدراء، فالأمور قد تغيرت منذ مدة فما تعلمناه خارج المدرسة هو موضوع حمول يجب التذكير به

• أرجع إلى الحكايات المرسومة وشغفك بها هل أثرت في طريقة كتابتك؟

• بلا شك، ذكرت في «خصام الصور» Nik Le Douar وهو مرافق كان بحسبة مرافقيه الأساقفة Sargis و Double Room كلاهما مدمما خمر لم يكن يشرب سوى الحليب حين كان قد دخل الحانة، طلب الحليب، فبدأ رعاة البقر يسفرون منه، وكان يجب أن يصارع من أجل أن يدافع عن حقه في شرب الحليب، وليس الويسكي مثلهم. هذا المقطع أثر في مدى الحياة، الحق في الاختلاف، بالطبع كنت قد تماهيت مع شارب الحليب

• هل هناك كتاب أثروا فيك منذ الطفولة أكثر من كتاب آخرين؟ وتركوا لديك صورة قوية من أجل تغذية كتابك؟

• نعم، رواية «موي ديك» وفيما بعد دوستوفسكي، الكثير من المراهقين الذين قرأوه يصبحون يتصرفون مثل شخصياته، يصبحون صموئيل يتظاهرون بالعطوسة بهتدون عن محيطهم، يبحثون عن التميز وهم يتلفظون بأفكار جسورة



♦ مع ذلك هناك كتاب لا يستطيعون الكتابة سوى في لغة واحدة، فهم حينما تعلموا اللغة الدارجة في طفولتهم، لم يطعموها بما فيه الكفاية وبطريقة مسترسلة من الأدب العربي، أعرف علماء نفس وعلماء اجتماع، وأيضا كتابا لا يجرون على الكتابة في اللغتين

♦ بكل بساطة لأنهم لا يقرأون اللغة الأخرى، العربية، هذا هو الجواب ولا نبحث عنه في شيء آخر

♦ تبدو لي تجريدك فريدة.

♦ هناك آخرون، عبد الله العروي

♦ لكنه ألم يكتب بعض النصوص، النظرية، بالفرنسية والنصوص الأخرى، الأكثر أدبية بالعربية؟ إذن ليس بالضبط كما قلته بطريقة متميزة؟ إنه يقرر فالأدب سأكتبه بالعربية، وكل ما هو عملي، وسوسيولوجي سأكتبه بالفرنسية، فهو قد كتب الجانب الذاتي فيه بالعربية، وهذه ليست حالتك

♦ صحيح، إنه يكتب عمله الأدبي بالعربية، وبالنسبة إلى الباقي لا يكثر أن يكتب بالعربية أم بالفرنسية، ولتلاحظ أنه يترجم بنفسه إلى الفرنسية محاولاته المكتوبة بالعربية، فمن يستطيع من المغرب أن يترجم من العربية إلى الفرنسية؟ إنهم نادرون أولئك الذين يمكنهم أن يقوموا بذلك

♦ بعيدا عن هاتين اللغتين، أفت تعرف الألمانية، ولديك نافذة على الأدب الألماني، هل لعب هذا الأدب دورا في حساسيتك الأدبية؟

♦ هذا العنصر، لا يمكنني أن أزحه من تكويني، لكنني لا أتمكن من أقول بالتحديد ما الذي أفادني الأدب الألماني قرأت باللغة الألمانية، كتابا كثيرين،

♦ لا ينبغي أن نغفل ظاهرة «المطلب»، الجامعة أو الودية، لم أكن لأكتب «المؤلف ومضاعفه» لولا أن طودوروف شجعني في أحد الأيام أن أجمع مقالاتي (إذ سبق أن نشرت بعضها منها في مجلة *Studia I* *Journal* وفي أماكن أخرى) وأجعلها في كتاب يكون منسجما فبدون طودوروف لم يكن لهذا الكتاب أي برى الدور

♦ في هذه الحالة يتعلق الأمر بلقاء؟

♦ لقاء، مع محاور انفصله

♦ هل هناك محاورون آخرون دفعوك إلى الكتابة، وإلى تطوير بعض الأفكار والفتحام بعض الميادين الأخرى

♦ بعض الأفكار اللطيفة لمحمد اركون، اندري

ميكيل، لويسيت Valem و Ruth Gros helard

♦ أعود مرة أخرى إلى سبوتي، أليس هناك شيء ما في لحظة ما يدفعك إلى الكتابة بالفرنسية أو العربية؟

♦ بلبي يجب أن تكون هناك أسباب عميقة لكن ما يمكن قوله هو أن راحتي *Comfort* إذا جاز استعمال هذه الكلمة، تكون في الاختيار، حين أكتب بالفرنسية، وأحسني في مازق، أعيد كل شيء بالعربية، وأقوم بهذه العملية معكوسة إنها مصيبة كبيرة للوقت، لكن من بدري، قد لا تكون مضهجة، فهي «خصام الصور»، نشر الفصل المعلن «أينة أخ دونكيسوط» بالعربية، ولم تكن بعد فكرة كتاب «خصام الصور» موجودة في تلك اللحظة، ويمكن أن أضرب عدة أمثلة، وأذكر المسودات التي لم تكتمل

♦ لغتك باعتبارك كاتباً، هي في النهاية، هذه الازدواجية اللغوية، والتي هي ما يميزك هي هذا المرور من لغة إلى أخرى

♦ أعتقد أنه في المغرب، كل كاتب يكتب أو يفكر تقريبا في لغتين، لا أعرف نصوصا «خالصة»



المصادفة فقد كان دوس باسوس ملهما، وكذلك جويس. إننا نغير ولا نعود نواتنا بعد قراءة كتاب كبير. لاحقا، كان اللقاء الحاسم مع «بورخيس». لقد كنت بورخيسيا قبل أن أقرأ بورخيس. (لقد تساءل أحد النقاد ألم يكن الأدب العربي القديم بورخيسيا. وليس من قبيل الصدفة أن يقع اختيار للكاتب الأرجنتيني على ألف ليلة وليلة) «فالمؤلف ومضاعفه» هو مع ذلك كتاب بورخيس، ولقد كان الكتاب عنجزا ومنتهيا حينما قرأت لأول مرة «خيالات». هناك حوار معهم، أنا معجب بالتواضع المريف لبورخيس، (ليس هناك من غطرسة ولا تشامع مثل الخضوع الذي سيظهر). تحقيقاته اللعينة، الخطاب المنقول الذي يفصل استشهاده التي هي تقريبا صحيحة، الانطباع الذي يعطي، وهو يدافع عن نفسه، على أنه قوا كل شيء. سمات عديدة/شعيرة تقريبا من الجاحظ الذي استشهد به

✦ لنعد قليلا إلى الأدب العربي، لقد أنجزت أطروحة الدكتوراه حول المقامات، التي هي جنس أدبي عرف لحظات مجده في العصر الكلاسيكي. والتي لعبت دورا كبيرا في المغرب في العصر الوسيط وهي غير معروفة كثيرا هذا يظهر لنا اليوم بعيد المنال. هل يمكننا استخلاص رؤية للأدب العربي؟

✦ المقامات. بسبب اللغة، والصيغ القديمة، والسنتن الأدبي، والتوظيف البلاغي الكثيف، يمكنها أن تبدو صعبة المصال، لكنها ليست أكثر من عولس لحمس جويس. إنها جنس سردي ابتدعه الهمداني في القرن العاشر الميلادي. ووصلت القمة قرنا بعد ذلك على يد الحريري، هذا الأخير عارضه الكثيرون، بالعربية والعبرية، والسرمانية، والعارسية، كانوا يستهلكون المقامات كما نستهلك الروايات اليوم وقد تحولت إلى ضحية في القرن العشرين، بسبب اكتشاف الأدب الأوروبي. فاليوم، نكتب «ضد» هذا الجنس.

من خلال من بينهم نيتشه.

✦ هل نجد فيما كتبت ذكريات، أو إيصاعات من الأدب الألماني؟

✦ في فاوست لجوته، هناك سؤال اللحظة الحاضرة. برفض فاوست أن يقول للحظة الحاضرة: توقف، إنك رائعة جدا. لقد استلهمت من ذلك في بعض نصوصي توقفني إنك رائعة جدا هذا سيكون عنوانا جميلا

هناك بعض اللمسات تعود للظهور هناك أو هنا، مثل عنوان حصان نيتشه. من بين شخصيات هذه الحكاية، هناك شخص رياضي يقرأ شخصية ككناوية شيء ما وقد استندت كثيرا وأما أقرأ البعض الألمان

الذين يفتنون العربية

فمن خلال الألمانية ارتبط بتقاضي الأصلية. من أجل القيام بدراسات حول القرآن والعلوم الإسلامية الأصلية معرفة الألمانية ضرورية أنه تقليد قديم يعود إلى القرن ١٩ مؤخرًا صيرب أعمال جوريف فان ليس حول علم الكلام عند المسلمين. وأعمال وولف هارت هاينريخ، حول الشعرية العربية. كنت سأمر جانبها عن أشياء أساسية لو لم تكن أعرف الألمانية

✦ هل قرأت كافكا بالألمانية؟

✦ نعم إنه سهل القراءة. لقد قرأته في اللاتوية من قبل قرأت أيضا بالألمانية أعمال كل من Klem Heine Fallada لكنه في الفرنسية قرأت Robert Muel

Thomas Mann Günter Grass

✦ ما هي بعض الانفتاحات الأخرى حول الأدب العالمي؟

✦ يبقى الأدب الأسبوي بالنسبة إلى سرا وشينا غامضا، وإنه بلا شك نقص كبير أما لقاءات



d'oupe» وفي أماكن أخرى. فضلا عن ذلك، بعض الباحثين اجتهدوا في دراسة علاقات احتمالية بين المقامات والرواية الشطارية الأسبانية في القرن ١٥م. فالأبطال في كلا الجنسين لهم العديد من المقاط المشتركة التهميش، سلطة الرعاع، الفناع، الضحك الصريح، دموع التماسيح، التقلبات البطرية، تقلبات الأحوال.

المقامات التي كتبها الكتاب الكلاسيكيون الكبار غير قابلة للمحاكاة كما تقول ذلك، لكن المقامات التي كتبها الكتاب المغاربة تبدو مختلفة كيف تأثرت بالمقامات؟ وتحت أية صيغة؟

• اللحظات الطويلة التي قضيتها بصحبة المصنفين للعربية القديمة غدتني في العمق، مثلها مثل النصوص اليونانية أو اللاتينية، هناك بلا شك مدى المقامات في كتاباتي الخيالية، فموضوع بعض منها هو الأدب والأشكال الأدبية، نصوص قصيرة في كلتا الحالتين، مستقلة ولكنها تعدد صلات مع المجموع حيث هي مدمجة، عودة البطل

• أخيرا، ما الذي يميز الأدب العربي الكلاسيكي، ولماذا، في اللحظة التي التقى فيها بالأدب الأوربي، لم يصمد؟

• تغير التعليم، فإقامات الطلبة، والديپلوماسيين ورجال الأدب في باريس ولندن، كانت قد تعددت. فتعلم الفرنسية والإنجليزية كان قد أصبح ضرورة، وكى، نتوج كل هذا كان هناك تأثير صارسه للنصوص الأدبية الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والأسبانية شيئا فشيئا كنست الأساق الأدبية الكلاسيكية (التي كانت أثناء ذلك مقدر طاقتها على الإبداع) مثلها مثل أنساق اللباس، وفن الطبخ،

مجموعة من المتن ثم تهديها، شيئا فشيئا أصبح الأدب العربي «غريبا» عن نفسه، لقد أصبح أوروبيا بطريقة واسعة. لقد أصبح ذلك ظاهرة عالمية، فأعظم انتصار حققته أوروبا هو أنها نجحت في فرض أدبها على بقاع العالم.

• بعكس هذا، ما الذي يميز الأدب العربي، حيث المقامات تشكل نوعا من المزيج المركز؟

• حينما يكون لدينا الصبر على قراءة المقامات، فإننا ندرك غناها الكبير، بعيدا عن الأطروحة التي خصصت لها، قصص وقتا طويلا في تحليل إحدى مقامات الحريري، وهي المقامة الخامسة كانت النتيجة كتبها صغيرا بعنوان «العائب» الذي لم أكن راضيا عنه كثيرا، ليس المطلوب أن نتحدث عن ما الذي يميز الأدب العربي، ولكن، لنتحدث عما يفقده أو يضعفه حينما يترجم، في إحدى الترجمات الفرنسية للمقامات نجد أن الخفاء البها سهل شبيها، فلا نجد فيها لا الصيغ المهجورة، ولا الإيقاع أو التضمينات المميزة لها، ولا الأعراب اللفظية من هنا يتولد لدينا انطباع بالسطحية والابتذال، بخلاف ألف ليلة وليلة التي خرجت على العموم سليمة من القفل المربع في لغات أخرى.

فالمقامات لازالت تنظر شخصا مثل Galland، الذي سيجعل من ترجمتها حدثا

• هل الاشتغال الطويل على المقامات أثر فيما كتبت؟

• لقد اخترت دراستها بسبب صعوبتها فالمقامات هي تحد بالنسبة إلى الباحث والمترجم. ويبدو أن جماعة Onlipo اهتمت بالمقامات فأثناء ندوة حول Peseo عام ٢٠٠٠ بجامعة محمد الخامس بالرباط كانت مداخلتي تحت عنوان «بهرق والحريري» هل كان بيرق يعرف الحريري؟ على أية حال فهو يذكره في روايته «الحياة إرشادات» La vie mode



المتنبهي شاعر عظيم، لكنه غير معروف خارج  
العصاة الذي يتحدث العربية.

ما يثير الانتباه هو أن الأدباء العرب الذين أوردوا  
في السابق ألف ليلة وليلة، انتهى بهم الأمر اليوم،  
بمباركة الأوروبيين، إلى تبني كتابهم «الخاص  
بهم».

هل يمكن أن تجد في كتابكم صدى لألف  
ليلة وليلة؟

في كتاباتي الخيالية، أرجع إليها غالباً  
شخصية في روايتي «عصام الصور» المرأة R  
هي بشكل من الأشكال شهزاد جديدة. وفي رواية  
«حصان نيشه» هناك إشارة إلى القرد الخطاط في  
موضع آخر. موسوعة الكتاب القاتل، اشتعلت عليها  
في قصة «المكتبة»، ويمكن أيضاً في موضع آخر.

نقحنت اليوم عن تجديد الخرافة؟ ما الذي  
معتقد؟

لا أعرف هذا التوجه الجديد.

في إحدى مقالاتك تؤكد أنه لا يمكننا  
الحديث عن أدب مغربي، هل تعتقد بطريقة  
جديدة في هذا الأمر، أم أن الأمر مجرد مزحة؟

إنها مزحة، لكن لها أساس لكي نتحدث عن أدب  
ما، يجب أن نطرح، على الأقل بطريقة نظرية، بداية  
ما لهذا الأدب، أين نضع بداية الأدب المغربي؟ لقد  
وضعت في موضع آخر، أن سنة ١٩٥٤ تبدو لي  
تاريخاً دالاً لأنه يلائم تأسيس نظام الحالة المدنية  
إنه قرب هذا التاريخ نشرت «سندوق الأعاجيب»  
للمصفيوي، و«الماضي البسيط» للشرابي، وفي  
الطفولة لعبد المجيد بن حلو، بطريقة ما، هذه  
المحكيات يمكننا أن نعتبر بمثابة عقود ازدياد أدب  
أوطوبغرافي بطريقة كبيرة، فركز حول الطفولة،  
وهي سمة تميزها عن السيرة الذاتية العربية القديمة  
حيث الطفل لا وجود له للهبة. يمكننا أن نذكر

قديماً والعمارة، كل هذا كان على خلفية الإغراء  
والتمرد كانوا

هذا تقريباً ما قاله ابن خلدون  
فالمغلوب موع بتقليد الغالب

لكن بعيداً عن هذه العلاقة غالب/  
مغلوب، ألا يوجد في الأدب العربي

القديم شيء يمكنه أن يتعاضد مع  
الأدب المغربي؟

لا يقلد المغلوب دائماً الغالب فالرومان  
رغم انتصارهم، قلدوا اليونان، ما الذي  
يصد في النصوص الأدبية القديمة؟

إنها نصوص عبر قابلة للترجمة (إلى حد بعيد) لا  
تريد أن تكون مترجمة إنها كانت مفسورة على  
صفحة تتحدث اللغة العربية إنها تعطي الانطباع  
أنها مغلقة تأويلها، فقد سبق في الماضي، ابتداءها  
بأنها عبر قابلة للترجمة، إنه ظنة ضمنية (إن  
لم تكن نقطة مجدداً) فمن بين غير العرب القلائل  
الذين اهتموا بالشعر العربي القديم، هناك الذي  
ميكيل.

نجد هذه الثنائية بين ثقافة الصفوة  
والثقافة الشعبية حينما نقابل بين ألف ليلة  
وليلة والأدب الكلاسيكي، لقد اشتغلت كثيراً  
حول ألف ليلة وليلة خصوصاً في كتابك  
«العين والإبرة»، فما الذي يمكنك قوله حول  
ألف ليلة وليلة الذي يشكل اليوم جزءاً من  
الأدب العالمي؟

بالطبع إنه ذو أهمية عالمية. أعظم أيضاً أنه  
يمكننا الذهاب بعيداً ونقول إن الأدب الأوروبي  
تلقى رجة في بداية القرن ١٨، حينما ترجم Gi  
land للمرة الأولى للبهالي، وجعل أوروبا تكتشفها،  
فمن هو الكاتب الأوروبي الذي لم يرجع إلى حكايات  
شهرزاد؟ إنه يبقى الكتاب الوحيد العربي المعروف  
في العالم كله، وألا فأني كاتب يمكننا أن نذكره؟



مقط مسودة لقد حان الوقت للمرور اعظم  
الى انشاء حدية - لكن يجب ان ارسى  
عما يكتبه إلى حدود الآن. صفحات،  
مقرات، شذرات من الذي يعرف ما يكتبه  
المستقبل للأدب؟ نفضل الرواية، لكن هل  
ستستمر في شعر المكاة الأولى مع تطور  
الكتاب الالكتروني؟  
أية علاقة تراها بين الكتابة  
والتطور الاجتماعي؟ ألا يوجد  
لدينا - موضوعيا - عجز في كتابة  
الرواية؟

♦ روايات لأي جمهور؟ فالتارئ في  
نهاية المطاف هو الذي يحدد الأدب. فلتتذكر أن  
النساء خصوصا. باعتبارهن الشريحة الكبيرة  
لاستهلاك الروايات من تاريخها اللاني أعليين من  
شان الرواية بنوع من القرن ١٧. فما الذي حصل  
في المغرب؟ سمعناهم يقولون إن البرجوازية، التي  
يجب أن تلقى فيها عادة بجمهور قراء واسع،  
هي بورجوازية عامية لكن لماذا نهتم بهذه الفئة  
الاجتماعية؟ فعلى الكتاب أن يخلقوا قوامهم. لقد  
قام بذلك محمد شكري، بمعنى ما، مع الخبز الحامي  
جانب من الانتهاك أوحى بفصول كبير

♦ باستثناء حالة شكري، هذا يعني أن الأدب  
المعربي لن يكون انتهاكيا؟

♦ حاء شكري في أولنه. حينما كانت هناك الرقابة،  
وقد تلقى المبرز الحافي نتائج، سوتة وجيدة. كما  
حصل في السابق مع «الماضي البسيط» لادريس  
الشرايبي، بطريقة أخرى ولأسباب أخرى.

♦ هل يمكن أن نجعل في المستوى نفسه  
نجاح الخبز الحافي والنجاح الذي عرفته  
الكتابات حول تازماهارت؟

♦ في اللحظة الراهنة، هناك جنس أدبي يسمى

أيضا، في النسق نفسه للأفكار «الذاكرة الموشومة»  
للخطيبي، و«لعبة النسيان» لبرادة

♦ نعود إلى السؤال السابق. أنه في لحظة ما،  
لم يعد الأدب المغربي قادرا على أن يكتب كما  
كان يكتب. وأخيرا، تضع عقد ازدياد الأدب  
المغربي المعاصر في اقتراض نموذج غربي،  
فلماذا القرض الأدب المغربي السيرة الذاتية  
أو التخيل الذاتي؟

♦ نعرف، أن الأدب المغربي هو زمنيا «متأخر»  
بالنسبة إلى الأدب المصري والسوري اللبناني، معقد  
ازدياد هذا الأدب يوجد حوالي نهاية القرن ١٩،  
فلنكون لدينا رواية يجب أن نتوفر على شروط  
داتية وجماعية. فلا أعرف هل وصلنا إلى عصر  
الرواية

♦ نعرف أن الرواية مرتبطة جليا بهيكل  
البرجوازية، فيما يخص حالة المغرب أن لا  
تصل الرواية إلى لحظة الانطلاق الجنس الأمر  
مرتبطا بسؤال التطور الاجتماعي؟

♦ لقد ذكرنا هذا الأمر فالأدب المغربي حديث العهد  
(أفهم أنه معاصر)، في حين أن المصريين تلقوا  
الثقافة الأوروبية منذ حملة نابليون على مصر

♦ هل تجعل عملك ضمن هذه المرحلة الشبابية  
للأدب المغربي؟ أو أنك عبر الأدب تحس أنك منفى  
عن بلدك، وأنت تعيش وتكتب في منفى داخلي؟  
♦ بالضرورة، أكتب في إطار هذه المرحلة الشبابية  
ولم أعتبر نفسي أبدا منفيا في اللغتين معا لكنني  
أفكر في هذا الأمر الآن، أليست للقراءة شكل من  
أشكال المنفى؟

♦ ألا تفكر في كتابة رواية عن الطريقة  
الأوربية للكلمة؟

♦ لماذا أقوم بذلك؟ دائما يطرحون علي هذا السؤال؟  
إنها طريقة لإضعاف ما أنتجت سابقا، سيصبح



والإيطالية والإسبانية، والأصدقاء التي تصلني مشجعة. وأنا متأثر جداً بالكتب والمقالات والأعمال الجامعية التي أنجزت حول أعمال

♦ أعود مرة أخرى حول مسألة اللغة، فواء ازدواجية اللغة العميقة كيف تظهر لك التجربة مع اللغة؟ هل هناك من روابط، وانتقالات بين اللغتين في كتابتك؟

♦ حكاياتي منشورة في الغالب بالفرنسية، هذا أمر واقع، وفي مستوى آخر، كل ما كتبته بالفرنسية يترجم إلى العربية، وأحياناً تحت إشرافي وبالمقابل ما كتبته بالعربية لم يبق إلى الفرنسية باستثناء كتاب «إن تتكلم لعتي»، فقد ترجم حديثاً في الفرنسية

♦ هل ترجم كتابك «الغائب»؟

♦ لا، لم يبق إلى كتابي «إن تتكلم لعتي» شاء القدر أن تصدر ترجمته باللغة الإنجليزية في الوقت نفسه الذي ترجم فيه إلى الفرنسية إنها المرة الوحيدة التي انتقل فيها كتاب لي بالعربية إلى لغة أخرى

♦ هل لديك انطباع حول الموضوعات العنوانية في كتابتك؟

♦ هناك موضوعة المضاعف ومشابهاته، الشمس، القمر، الظل، الانعكاس، الشبح، وهناك موضوعات أخرى: الكتاب، المكتبة، المسحوط المفقود، الهديان العصافي، سوء التفاهم المعمم

♦ ما الأقوى في عملك، هل هو الحضور الذاتي والمعيش الشخصي أم التجربة الثقافية والأدبية؟

♦ أعتقد أن الكتابة تفصلنا بعض الشيء عن ذاتنا بتحريرها لاحتمالات وممكّنات الوجود، أما المعيش الشخصي فيتمتع بفقر يرثي له، (الأمر شبيه بالأحلام حينما نتجرأ على سردها) إذا لم يسد بعمو أدبي

هناك «تارماماوت» والذي يجلب العديد من القراء. لكن النجاح لا تتحكم فيه (لا يكون صدى تحت الطلب) للأسف، أحياناً، يمكن أن

ينتج تأثيرات شاذة، فالعبر للعافي تميز على حساب كتب شكري الأخرى، وشكري كان يشتكي من ذلك

♦ كتاباني

الخيالية... سؤال اللغة، ما هو نوع المشكل الذي اعترضك وأنت تبحث عن إبداع لغتك

الخاصة، بالعربية والفرنسية مثل باقي الكتاب؟ إضافة إلى هذا السؤال، ما العوائق التي اعترضتك باعتبارك كاتباً وكان عليك أن تتجاوزها؟

♦ أحياناً، لا تكون لدي الرغبة في الكتابة، كمثل ما يعترضني، هذا الأمر يمكن أن يدوم طويلاً سنة، أشهراً، مثلاً، وكى لا أركن إلى ومن العزم أستمر في إعلان التحدي، لكن العائق الكبير هو بناء الجملة ونظام الكلمات وعلامات الترقيم، يمكن أن يمر على يوم رديء بسبب فاصلة

♦ يمكن أن تكون هناك عوائق لا شعورية، يكفي فقط أن لا يكون هناك قراء فهذا الأمر يؤثر بقوة على الكاتب، فإذا لم يكن هناك صدى لعمله، فإنه لا يكون لديه الوعي نفسه بما يعمل

♦ حينما لا يكون هناك قراء، أو يكون هناك القليل منهم، فهذا الأمر يبدو أحياناً ميزة، إذ لا نكون تحت ضغط نشر كتاب كل سنة أو سنتين، نشغل وفق أيقاعنا

♦ هل فعلاً ترضى بالقليل من القراء؟ أليست لديك الرغبة في أن يقرئك الكثير من الناس؟

♦ لا أعدم قراءة، فالبعض يقرأني بالعربية، والبعض الآخر بالفرنسية، والبعض في طبعات بالإنجليزية



من هذا، في نصوحتي، أشتغل على الذكرى، وعلى لعبة التلميحات التي لا يخطئها القارئ المجرب، ففي كتاب «حصان نيتشه» يدعى الكتيبي Alice، في إشارة إلى «أليس في بلاد العجائب». أيضا هناك مدرسة تسمى الآنسة Laurenceمبالسبة إلى القارئ «المثالي» مستدكره بالرسمية Marion Laurence عشقة وملهمة الشاعر عيود ابولبير، لا يحب أن يسمى أبدا أن الحكاية ليست مكونة فقط من الكلمات ولكن أيضا من حكايات

سؤال سوسيولوجي أخير، كيف ترى الحياة الثقافية والأدبية في المغرب الراهن؟

هذا اليوم بالذات، قرأت في مكان ما أن السياسة مسألة جدية، لا تتسامح مع الفكاهة أو السخرية عكس الأدب، ففي المغرب هناك العديد من النقاشات في الجرائد والتلفزة، لكن «فيما يخص الأدب والعلوم الإنسانية... سأضرب مثلا في السبعينيات والثمانينيات، استقدمنا النقد الكبار إلى كلية الآداب بالرباط كي نتحدث عن أعمالهم رولان بارت، جيرار جيمس، طوبوروف، كريمان، كان المدرج غاصا عن آخره. اليوم يمكنك أن تأتي بكلود ليفي ستراوس، ستجد نفسك أمام جمهور ضئيل متضايق من الإنصات إليه

على العموم، فالفضول المعرفي يبدو أنه أصبح ضعيفا جدا، فمع من نتحدث الكتب، والمجلات والإصدارات؟ يقال إن الثقافة، انزلت من مكانها ولم تعد لها قيمة، نلاحظ أن هناك حركة في بعض الأماكن، مثل العهد الفرنسي، والمكتبة الوطنية، وفيلا القنون، أفضية تشد انتباه جمهور الصفوة

منذ عشر سنوات ظهر عدد من يالها من سعادة، الكتاب المغربية، نساء ورجال، بعضهم ظهر في الخارج، هل تابعت هذه الحركة؟

قليل، لم أتابعها كثيرا حتى أتكن من للمرة الأولى الحديث عنها

هل هناك بعض الكتاب المغربية الذين تحسن أنك قريب منهم؟

أحس بالقرب من عبد السلام بن عبد المائي، الذي ترجم له مؤخرًا عمل مهم تحت عنوان «من الترجمة» على الفرنسية والإسبانية لقرأ بانتباه كتابات عبد الله انجوي

سؤال أخير، ما رأيك في مبادرة إخراج مجلة أدبية مغربية بالفرنسية؟ هل لها ارتباط ببعض العلاقات المهمة؟ هل لديها إمكانات كي تنطور

بالعمر ستصعب مجلة أدبية، ولا يسعنا إلا أن نؤمن بمبادرتكم -عتقد أن هذه المجلة الجديدة ستشجع على الكتابة، وتخلق قراء وتحدث حركة أدبية. سأشرف شخصيا أن أكون فيها «رفيق الطريق».

لقد تعلمت الكثير بفضل للمجلات مثل Poétique في مجال النقد الأدبي، لقد تسببت بعض النشء الأثر الكبير الذي عكفته هذه المجلة في السبعينيات والثمانينيات أتمنى أن تكون «المجلة الأدبية المغربية» Magazine littéraire du Maroc صدمة، مطبقها طبعًا

• حوار عبد السلام الشاذلي / Marie Redonnet  
• المرجع: Le Magazine littéraire du Maroc





# الاستعارة عند جاكوبسن

## محورا الانتقاء، والتأليف

■ سعيد الغامي

الوظيفة النحوية ( أو البلاغية ) الى إلهام المخاطب  
مضمون الرسالة والقائِر عليه. بينما تتجه الوظيفة  
الشعرية نحو الرسالة التي يتضمنها الخطاب الأدبي.  
وتركز الوظيفة اللغوية الشارحة ( أو وراء اللغوية )  
على الشفرة نفسها ، في حين تركز الوظيفة التجاعلية  
( أو الانتباهية ) على ابقاء الصلة قائمة بين المتكلم  
والسامع اما الوظيفة المرجعية ( أو الإشارية ) فتدور  
حول ضمير الشخص الثالث ( الغالب ) أو حول  
موضوع معين <sup>(1)</sup> ويمثل جاكوبسن هذه الوظائف  
بالمخطط التالي



إن الشعرية poetics من وجهة نظر جاكوبسن هي  
السؤال عما يجعل من الرسالة عملاً فنياً. وهكذا فإنه  
حين يصل الى دراسة الوظيفة الشعرية ، فإنه يواجه  
نفسه بالسؤال عن شعرية هذه الوظيفة. كتب يقول -  
« ما المعيار اللغوي التجريبي للوظيفة الشعرية ؟  
أو بصورة أخص ما الملصق اللازم في أية قطعة  
شعرية ؟ للإجابة على هذا السؤال لابد أن نقترح  
النموذجين الأساسيين لتنظيم في السلوك اللغوي ،  
وهما قطبا الانتقاء والتأليف. لو اتخذ شخص ما  
من طلل موضوع رسالة ينقلها ، لاختر اسماً من هذه

يعتمد فكر رومان جاكوبسن على بناء الثنائيات  
واقامة التقابل بينها. وبهذه الطريقة قدم دراسته  
عن الملصح التمييزية في الفنولوجيا ( النظام  
الصوتي ) والأمراض الكلامية والشعرية وكان  
من رايه ان اللغة عوامل ستة يمكن ان يتخذ منها عالم  
اللغة نقطة شروع لدراسة الفعل اللغوي هذه العوامل  
الستة هي المرسل ( أو المتكلم ) والمتلقي  
( أو السامع ) والسياق وقناة الاتصال والشفرة  
( أو النظام الرمزي ) والرسالة. ويمثل جاكوبسن هذه  
العوامل بالمخطط التالي



يعتقد جاكوبسن ان أيّاً من هذه العوامل يحدد  
وظيفة مختلفة للغة. ورغم أننا نميز وظائف ستاً  
أساسية فلنا لا نعثر على رسالة لفظية تؤدي وظيفة  
واحدة فقط بصورة منعزلة عن بقية الوظائف. لكن  
البنية اللفظية للرسالة تعتمد أساساً على الوظيفة  
المهيمنة يقول : « ان ما تسمى بالوظيفة العاطفية  
أو « التعبيرية » التي تتركز حول المرسل تهدف  
الى التعبير المباشر عن مواقف المتكلم من موضوع  
كلامه فهي تتجه صوب تقديم انطباع عن عاطفية  
مركزية سواء اكملت حقيقة أم وهمية » . وتحيل



اسماء مشابهة مثل طفل ، صبي ، ولد... وكل هذه الاسماء متكافئة من ناحية ما ولكي يعلق على هذا الموضوع فقد ينتقي واحداً من الافعال المتعلقة دلاليًا مثل ينلم ، يغفو ، يهجع ، يرقد . الخ ثم تنتظم كلتا الكلمتين اللتين تم اختيارهما في السلسلة الكلامية. فالانتقاء يقوم على أساس التكافؤ والتشابه والاختلاف ، وعلى أساس الترادف والتضاد. بينما يقوم التأليف على أساس التجاور والتماس. والوظيفة الشعرية تبرز مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء الى محور التأليف<sup>(٣)</sup>.

كان جاكوبسن قد طبق محوري الانتقاء والتأليف عند دراسته للأمراض الكلامية ، ولا سيما الحبسة عظمه وقد وجد ان العوقين الرئيسيين المتقابلين في ثنائية ، وهما عوق التشابه وعوق التماس يرتبطان ارتباطاً كلياً بصنفي البلاغة في الاستعارة والكناية فالحبسة في رايه تنزع إما نحو المحور التبادلي وفي هذه الحالة نحصل على عوق التشابه أو المحور **التشبيهي** وفي هذه الحالة نحصل على عوق التماس بل ان جاكوبسن يرى ان هذين القطبين ( التشابه والتماس ) يطفيان على الخطب الاعتيادي ايضاً ، وعن التشابه تتولد الاستعارة وعن التماس تنشأ الكناية وكلاهما صورتان بلاغيتان للتكافؤ ، لأنهما تقدمان بدائل مغايرة للكيان موضوع الوصف ، وهما ينطويان على اجراء الاستبدال بمكائـة مشابهة في الاستعارة ، ومكائـة مجاور أو تماس في الكناية.

إن تمييز جاكوبسن بين الانتقاء والتأليف يستند الى ثنائية ( سوسير ) المعروفة في التبادل syntagmatic والتتابع paradigmatic التي تعمل الى جوار الثنائيات الأخرى في اللغة والكلام والشفرة والرسالة. وتطبق هذه التعارضات الثنائية على علم اللغة بقدر ما تنطبق على أنظمة التماس والمائل والأنظمة الاشارية الأخرى ويتولى رولان بارت في دراسته « مبادئ علم الاشارات » المترجمة تحت عنوان « مبادئ علم الأدلة » تطبيق هذه التعارضات على نظامي التماس والمائل. ففي نظام التماس مثلاً تتمثل اللغة ( أو التبادل ) في قطع الثياب المختلفة التي يمكن لأي

عضو من اعضاء الجسم استبدالها ببعضها دون ان يتمكن من ارتداؤها في وقت واحد ، أي انه مضطر لاختيار واحد منها فقط ، في حين يتمثل الكلام ( أو التتابع ) في مجموعة الثياب التي ترتديها مختلف اجزاء الجسم في وقت واحد<sup>(٤)</sup> ان لباس الرأس مثلاً يمكن ان يتخرط في مجموعة تبادلية مثل : الطاقية ، البيرية ، السدارة ، العقل ، الكوفية ، القبعة ، العمامة.. الخ. لكن ايّاً من هذه الوحدات لابد ان تنسجم مع وحدات لباس اطراف أخرى. فالعقل لا ينسجم مع البدة العسكرية مثلاً ، والقبعة لا تنسجم مع الدشداشة وهكذا.. لابد إذن ان تتخرط كل وحدة من هذه الوحدات مع مجموعة البسة أخرى تغطي مختلف اجزاء الجسم وتؤدي معها رسالة معينة فارتياء مجموعة من الثياب « التتابعية » يمكن ان يكون دليلاً على شخصية المرء أو عمله أو مهمته أو غير ذلك بالاعتماد على السياق ويرتكز انتقاء العناصر المفروسة على معرفة اللابس بالوظيفة التي يؤديها كل عنصر أو ثوب ، ومدى حاجته الى تلك الوظيفة أما التأليف بينها فيعتمد على معرفته بالقوانين التي تؤلف بين هذه العناصر ويكون التأليف مقبلاً

إننا نجد التشابه بين المظلم الذي يحكم الأزياء هنا والنظام الذي يحكم قوانين اللغة كثيراً فلو حللنا جملة مثل « قرأت الكتاب » لوجدنا انها تشتمل على عملية انتقاء معقدة لعدد من الوحدات المتشابهة دلاليًا ، حيث تتساوى كلمة « قرأ » مع « درس » و « ذاكر » و « طلع ».. الخ ، وتساوى كلمة « الكتاب » مع « السفر » و « الدفتر » و « المجلد ».. الخ وتشتمل ايضاً على عملية تأليف بين الوحدات التي تم اختيارها في سلسلة كلامية تنسجم مع قوانين اللغة العربية. فعملية انتظام هذه الوحدات الكلامية في جملة مقبولة قواعدياً تشبهه بالنظام الذي يحكم الملابس ، كما اسلفناه ، من حيث محورا الانتقاء والتأليف.

لكن لو ان الانتقاء سقط على كلمة أخرى بدلاً من كلمة « قرأت » مثل « التهمت » ، لوجدنا ان جملة « التهمت الكتاب » تتضمن استبدال « قرأ »



بـ : التهم . وهذا الاستبدال يتضمن عنصر تشابه بين فعل القراءة وفعل الالتهم ، لكنه من ناحية أخرى يتضمن تميزاً بين الوسيلتين . وهذا ما يضعنا في قلب الاستعارة . اما لو قلنا : قرأت العلم ، فان عملية الاستبدال تتجه الى معطى مجاور او مماس للكتاب ، وهو في هذه الحالة : العلم ، دون ان تتضمن فكرة المغيرة الكلية والتمايز التام وهذه هي الكناية .

يقول ترنس هوكز : « في الاستعارة تختلصت السيرة ، تعرض حركة الخنفساء على انها مكافئة لحركة السيارة . وفي الكناية ينظر البيت الابيض في سلسة جديدة ، يُعرض معنى معين على انه مكافئ لرئيس الولايات المتحدة وعموماً فالاستعارة مبنية على تشابه مفترض او قياس بين الموضوع الحراري ( حركة السيارة ) وبديله الاستعاري ( حركة الخنفساء ) في حين ان الكناية مبنية على الترابط التماسي ( او التسلسلي ) المفترض بين الموضوع الحراري ( الرئيس ) والبديل المجاور ( حيث يسكن الرئيس ) . واستناداً الى مفاهيم سوسير تكون الاستعارة عموماً ترابطية في ميزتها وتستلزم العلاقات العمودية للغة ، في حين ان الكناية امتدادية او تتبعية وتستلزم العلاقات الافقية للغة . »<sup>(١)</sup>

جلكوبسُن إذن يضع الاستعارة بمستوى الشفرة واللغة والتزامن ، بينما يضع الكناية بمستوى الرسالة والكلام والتعاقب ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط الذي رسمه هوكز



وإذا كانت البلاغية التقليدية منذ ارسطو قد مزجت بين الكناية والمجاز المرسل واورجتها ضمن تنوعات الاستعارة بعد ان اعطتها اسماً كبيراً هو المجاز ، فان جلكوبسُن يميز اساساً بين الكناية

والاستعارة ، ويضع بقية الاصناف البلاغية تحت هذين الصنفين ، فهو يدرج المجاز المرسل تحت باب الكناية ، ويدرج التشبيه تحت باب الاستعارة ، غير ان التمييز بين الصنفين يبقى جوهرياً — كما يقول هوكز — لانه نتاج الصيغتين الاساسيتين للغة نفسها ، انه كيف تعمل اللغة .

ويحاول جلكوبسُن ان يؤكد سريان فعل هذين القليلين في عموم النشاط الابداعي لدى الانسان كتب يقول : « ان نمو خطاب ما قد يحدث على امتداد خطين داليتين متميزين ، فقد يؤدي موضوع ما الى آخر اما عبر تشابههما او عبر تجاورهما . ومن الانسب ان نسمي الطريقة الاولى بالطريقة الاستعارية ، وان نسمي الطريقة الثانية الطريقة الكنائية ، ما دامنا تجدان تعبيرهما الاكثف في الاستعارة والكناية . ففي الحصة يكون الطريق مسدوداً امام احدي هاتين العمليتين . ففي السلوك اللغوي الاعتيادي تعمل هاتان العمليتان عملاً متواصلاً ، لكن المفحص الدقيق يكشف عن غلبة إحدهما على الأخرى بتأثير النمط الثقافي السائد او الشخصية او الأسلوب اللغوي . »<sup>(٢)</sup>

وفي ضوء هذا الاستقطاب يخضع جلكوبسُن عدداً كبيراً من المظاهر الحضارية لهذا التحليل فالدراما مثلاً استعارية ، والفلم كثنائي . وفي الفلم نفسه ، فان المونتاج ( الصور المركبة ) استعاري ، اما اللقطة القريبة فمن المجاز المرسل ( اي انها صنف كثنائي ايضاً ) وفي الانثروبولوجيا فان نمطي السحر اللذين سقاهما فريزر سحر المحاكاة المبني على اساس التشابه ، وسحر التماس ( او السحر المعدي ) المبني على اساس الاتصال ، مطابقتان لمفهومي الاستعارة والكناية . وفي تاويل فرويد للأحلام يشير التكثيف والنقل الى مظاهر كنائية في عمل الحلم ، بينما يكون التناقض والرمزية استعاريين . وفي الرسم فان التكعيبية كثنائية ، حيث يتحول الموضوع الى مجموعة من المجازات المرسل . اما السريالية فاستعارية بسبب تاليدها بين موضوعات غير متجاورة في الطبيعة . وفي الادب فان الاغاني والقصائد الفنية استعارية ، اما القصائد الملحمية والبطولية فكنائية .



من تحديدات النماذج البنيوية التي يرى أنها غير كافية لتفسير الوقائع اللغوية ولا سيما بعد ظهور النموذج التحويلي<sup>(١)</sup> وكان من رأي دالبيدسون أن تناول الاستعارة من وجهة نظر اللغة League والشفرات عموماً ليس سوى تأكيد زائف للهوية لتوصيل الاستعارة يتعلق أصلاً بالكلام parole والاستعمال اللغوي والاقناع والمسألة ليست مسألة بنية بل أثر. ودراسة الاستعارة يجب أن تكون دراسة للاستجابة<sup>(٢)</sup> وذهب امبرتو ايكو الى أن الاستعارة نفسها تعتمد على التماس وليست الكناية وحدها.. وسنرى تفصيل هذا كله في مقالات لاحقة..

النثر كنانى بحكم سيطرة الكناية عليه. والشعر استعاري لانطوائه على المظاهر الصوتية التي يقلب عليها التشبيه. وأخيراً فإن الأدب الرومانسي والأدب الرمزي استعاريان ، أما الأدب الواقعي فكنائى. وكان من رأي جاكوبسن أن هذه الثنائية سارية المفعول في دلالتها ونتيجتها على « السلوك اللغوي كله والسلوك الانساني عموماً » . بل أن ديفيد لوج يشير الى أن هذه الثنائية لا تقتصر على السلوك الانساني فقط ، بل أن تجارب تعليم القرده في أمريكا قد كشفت عن امكانية التمييز على التاليف بين الاشارات التي تعلمها لوصف مواقف جديدة فالقرده ( واشوي ) يسمى البطة ( طائر الماء ) وهو تعبير كنانى ، والقرده ( لوسي ) تطلق على البطيخ اسم ( شراب — السكر ) وهو تعبير استعاري.

ويليام لوج خطاطة تختزل مشروع جاكوبسن<sup>(٣)</sup> .

## الهوامش

( ١ ) Roman Jakobson, Closing Statement : Linguistics and Poetics. in Semiotics, Edited by Robert E. Innis. P. 147.

( ٢ ) المصدر نفسه ص ١٥٥ .

( ٣ ) David Lodge, The Modes of Modern Writing, P. 74.

ونظر ايضاً الترجمة العربية لكتاب رولان

بارت : مبدئي في علم الالة . ص ٩٦

ترجمة محمد البكري. ولا يتضح فيها

المقصود تماماً

( ٤ ) ترنس هوكز : البنيوية وعلم الاشارات . ترجمة مجيد

الملاطحة . ص ٧١

( ٥ ) Roman Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Language in: Roman Jakobson, in Jakobson and Halle, Fundamentals of Language. P. 76.

( ٦ ) David Lodge, The Modes of Modern Writing, P. 31.

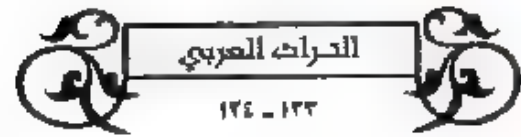
( ٧ ) Nicolas Ruwet, Linguistics and Poetics, in The Structuralist Controversy, P. 381.

( ٨ ) Jonathan Culler, The Pursuit of Signs, P. 108.

| الاستعارة           | الكناية           |
|---------------------|-------------------|
| الوحدة التبادلية    | الوحدة التبادلية  |
| التشابه             | التماس            |
| الانتقاء            | التأليف           |
| الاستبدال           | القرينة           |
| عوق التماس          | عوق التشابه       |
| فقدان القرين        | فقدان الانتقاء    |
| الدراما             | الظلم             |
| المونتاج            | اللغة القريبة     |
| رمزية العلم         | تكوين الحلم وتلقه |
| السريالية           | التكيفية          |
| سحر المحاكاة        | سحر التماس        |
| الشعر               | النثر             |
| الشعر الكنانى       | الشعر المحصى      |
| الرومانسية والرمزية | الواقعية          |

لقد واجهت نظرية جاكوبسن انتقادات كثيرة. فلتميزه وترجمه نيكولا رويه يرى أن الصلة بين هذا النموذج والوجه الجمالي للغة غير واضحة ، وهو يعتقد أنه نموذج ، تصنيفي ضالض ، مأخوذ





## الأسس البلاغية لبنية القيمة الجمالية للسحاب في الشعر الجاهلي

د. خالد زغريت<sup>(\*)</sup>



### المقدمة

تبحث هذه الدراسة في أثر المفهومات البلاغية في بناء مفهوم القيمة الجمالية الجليل، وتجلياته في لوحات السحاب في الشعر الجاهلي التي رسموها وفق تحليل حمالي حسي تصويري. فنوصل الشعراء آنذاك بفطرتهم وخبرتهم الحسية المباشرة إلى حمالياتهم، فاستعملت هذه الدراسة المفهومات البلاغية في مختلف صور مصطلحاتها، للوحة، الصورة البلاغية، أسئلة الدلالة الصوتية والصرفية والتركيبية بصفتها بنى ومكونات أصلية مؤسسه للدراسة بجمسيه ومفهوماتها المعاصرة، فكشفت عن التكوين البلاغي للقيمة الجمالية للسحاب عند «نرس بن حجر» الذي مثل بلوحته نموذجاً حيويًا للشعر الجاهلي وذلك وفق منهج تحليلي في الدراسة النصية الجمالية.

(\*) د. جميعه البحوث في النقد الأدبي العرب



## مقدمة

شكلت البلاغة العربية في جميع تفرعات علومها منهجاً بديعاً ذا مصموم جمالي، تجسد حملات عبقورية اللغة العربية الشعرية والنثرية في الوقت نفسه، وظهرت علوم البلاغة عند العرب لتحقيق معياراً جمالياً حيويّاً جلياً، وإذا كان علم الجمال وطريقته ظهرت بشكلها الاصطلاحي المصنوع في وقت متأخر، فإن اسلاغة العربية شكلت في وقت متقدم طليعاً واسعاً من مصموم هذه النظريات وأسمها ومعييرها بدءاً بالصورة البلاغية التي جسدت محتوى القيمة الجمالية فيها، ومروراً بالنظريات الدلالية التي حففت من خلال الطاقة الدلالية للنبيّة الصرفيّة، والتعبير الدلالي اللساني للأصوات في اللغة العربية، وفيما يأتي سندرس أثر المستويات المختلفة للبلاغة العربية في بناء المفاهيم الجمالية وأسمها ومعييرها، فكما هو «معلوم أن سبيل الكلام سبيل الصبغة والتصوير، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصنوع فيه»<sup>(١)</sup>، وهذا محور الجمال والتعبير عنه وأدوات تجميله. ولا ينبغي في التعبير عن روعة جمال الطبيعة، ثمّة مظاهر قبي الطبيعة يبعث جمالها الدهشة، والإحساس بجزال الجمال وإثارة التي تطلب ذئب، ونصور المرئي جليلاً مهيباً، فالجليل «جمال مغرط يبدو متجاوزاً للحدود مع احتفائه بالإمتاع إلا أنه إمتدح محفوف بالهبة والجلال متصل بمرهه، والقليل «بشكل قيمة»<sup>(٢)</sup> حسبه تتعلّق بالأفعال، والأفكار التي تسمو بالإنسان، و«ترفع بأحسبته ومشاعره وأفكاره فوق سفاهة والصنعة»<sup>(٣)</sup>. وهي قيمة تتداخل في مظاهر صور الجمال التي يعي بمعنى القوة والرمعة والهيبة، فالجليل ذو الجانب المعنوي الجميل هي الإنسان والصبغة الذي يوحى بالعلو ويثير الإعجاب والدهشة، فيبهم يحنّص الجميل بالمرئي والشكلي؛ أي صورة الشيء وفق الرقة والعدوبة والسلاسة، مجد الجليل يتعلّق بالأفعال، وأثرها وقوتها؛ أي بعادة الشيء، وتعبير أنق «في الأفكار والأفعال هي وحدها تتصف بالجلال أولاً، أما لأشياء المرئية فلا تصح حليّة إلا عن طريق

(١) دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. تحقيق محمد عبدو ومحمد رشيد رضا، ومحمد محمود الشافعي، ط ٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧٠، ص ١٩٦.

(٢) دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي ط ٢ مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص ٤  
(٣) نقصد بالقيمة : مجموعة المثل والمبادئ و«افكاره وتصورات، يمتقها الفرد أو الجماعة، تجعل الاختيار الحر، أو السلوك يتفق مع ما تكبله الجماعة، وكل انحراف عنها يولد عند الفرد شعوراً بالخروج عن قاعدة الأقران» ينظر : القيم الجمالية.

محمد عزيز نظيمي، سلم، دار المعارف، القاهرة، مصر، (١٩٦٠)، ص ٣٥  
(٣) مبادئ علم الجمال «الإنشائي»، شارل لاو، ترجمة مصطفى ماهر، رابعة وقد له د. يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، وتوكده، القاهرة، مصر، ١٩٥٠، ص ١٢٠

(٤) في النقد الجمالي، روية في الشعر الجاهلي، د. أحمد محمود خليل، ط ١، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٩٩٩، ص ٧٠



## الأسس البلاغية لبنية القيمة الجمالية للسحاب في الشعر الجاهلي

استمّيل والإيهام حينما تولّد في النفس انفعلاً خلقياً معيناً، في حين أن الجمال يستمى إلى الأشياء المرئية وحدها، ولا يمكن نمسبه إلى الحقائق الخلقية إلا من طريق المحار<sup>(١)</sup>. وتجلي صورة الجليل في الشعر من خلال الأوصاف التي تثير الشعور بالقوة، والرعب، اندهاشاً بالموصوف. فالجليل مطهر «يثير فينا فكرة الألم والخطر، ويشعرنا بالزهية والحواف، ويعمل بطريقة مشابهة للرعب؛ كل هذا هو مصدر الجليل في الشعر، كذلك فالألوان القائمة تمكّننا من خلق لوحات ضخمة هائلة»<sup>(٢)</sup>.

وظهرت قيمة الجليل في الشعر الجاهلي من خلال لوحات الطبيعة التي تحى بها الشعراء وجسّدوا مظاهرها التي أثارهم جيروتها وروعيتها وما فيها من مشاهد جليلة وسندرس فيما يأتي تجليات هذه القيمة في لوحة السحاب عند الشعراء الجاهليين

### قيمة الجليل في الطبيعة في الشعر الجاهلي من بلاغة الصورة إلى بلاغة المطر

عاش الشعراء الجاهليون بين أحصن الصبيعة نحية مالفين بعضها، ومصرعين بعضها الآخر. وهي كلال الحبر عتفوا في مظاهرها إمّا لإعسها بهم في الحدة، وإما لترويضها على بعسهم بما يعرّد فيم حبس وروعها وجلالها فأرّبا، وبنا وافعلوا بطائعها، فكانت أمهم التي تحضهم و الإنس في حاجة إلى الانهصان، وموتيفهم فأحسهم الإنس بحاجة إلى المربة على قسوة الحب فحبهم وعلمهم، وتركت لثربهم في سخصياتهم، وصصيت حبسهم بحملاتها وجعلتها، وكسبتهم وعب جمال عتوب، وبوحت اليهم بالدهج الفني الواقعي؛ فاقننوا مطهرهم في سكر ملهم بعية، وحسب مطعها في تركس صورهم الواقعية التي اعتمدت على الصورة البلاغية في بءاء معطيات الجمال. فكانوا أكثر استجابة لفظرية جمال الطبيعة وبلاغة صورهم في تكوين أوصافهم الشعرية وصورهم الفنية. ولذلك يرتبط التحليل الجمالي لمظاهر الطبيعة في شعر الجاهليين بمحتوى مشاعرهم التي ذوتوها في إيهامات صور الطبيعة المرئية التي أيدعوها بطريقه توحى بحلولهم، ودوبانهم في تكويناتها وجزئيات نباتها الفني والفكري، هذبت مؤنسنة نابضة بدواتهم وكانت وسيلتهم الفنية أشكال الصور البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية.

وكانت الطبيعة للمختبر الحي لتجليات قيمة الجليل ومنجم صورهم الذي يكتز نفائس لوحاته، ولأميم أر التحيل بصفته قيمة جمالية ترتبط بجني عظمة العس في الشكل، «وتعوق الفكرة على

(١) الأحمس بالجمال، جورج سانيار، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة مصر، (د ب

ص ٢٥٥

(٢) فصول في علم الجمال، عبد الزوف برجوي، ط ١، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨١، ص ٥١



شكلها الذي تجسّد فيه»<sup>(١)</sup>، ويبدأ الإحساس بالجليل «من إدراك عجز الحس عند اسم صفاة الطبيعة وهولها»<sup>(٢)</sup>، فأتت دهول الشعراء الجاهليين، وفجّرت أحاسيسهم الجمالية، وأسرتهم بتحدّيها لمكانتهم المادية والعسية، والخيالية، وحفّرت طاقاتهم الكمنة لمعايشتها، وابتداع الوسائل لتسخيرها مجالاً حيويًا بفضاء وجودهم؛ لذلك علب ظهور قيمة الجليل في قصائدهم التي جسّدت جماليات الطبيعة الحية، فتغنّوا بها في لوحات فنية مكتملة، وشكّلت عندهم غرضاً أساسياً لا يكاد شاعر جاهلي يتجاهله؛ لأنه اختيار في لمكته الإبداعية الشعرية، ومعبّر حوذة في شاعريته. فقد جعلوا الطبيعة مختبر فيهم، صاغوا في لوحاتها وعيهم الجمالي بهاء وشكلوا أحاسيسهم بظاهرها الحية التي أثارَت قرائنهم، وفجّرت رؤاهم الجمالية بما تجلّى فيها من حيروت وروعة، ومشاهد جليّة أدّستهم، فعزّوا تجليّتها على وتر الجمال الذي أكثرتّه حواسهم، وستجرو أيضاً في قصائدهم لتو عي مظاهر الجليل التي اتصفت بها بعض الحيوانات، ورسومها في لوحات شعرية تجسّد روعة خلقها في بقاء جمالي بسموها في لحول على حدود الزمان والمكان. وسنسل قيمة الجليل في هذه اللوحات على النحو الآتي

#### المفهوم البلاغي للوحة

يراد باللوحة في الاصطلاح البلاغي «تقديم وقائع موصلة أو مستفيدة كأنها حاضرة حالاً»<sup>(٣)</sup>، يراد باللوحة في الاصطلاح البلاغي تقديم وقائع موصلة أو مستفيدة كأنها حاضرة حالاً»<sup>(٤)</sup>، وقد أنشأ الشعراء الجاهليون قصائدهم في وصف جمالية السحاب من حال لوحات بلاغية تجسّد محتوى المصطلح البلاغي وتجلياته بامتياز في نثر

#### قيمة التحليل في لوحة السحاب

نصعب دراسة صور عناصر الطبيعة المختلفة التي أتى عليها الشعراء الجاهليون مهما صيغت المجال. غير أنّ ما يميز بينها أنّ صور بعض العناصر لا تتكلّ لوحات جمالية مكتملة مسبّه على التفصيل التحليلي مثلما هي حال صور أخرى سادت في شعورهم، وكونت غرضاً شعرياً مكتمل المقومات الفنية والفكرية<sup>(٥)</sup>، ولذلك سنكتفي بدراسة لوحة السحاب؛ لأنها تحمل بامتياز مقومات اللوحة

(١) المدح إلى علم الجمال، فيريوك فويل، ترجمة جورج منرايشي، ط١، دار الطلعة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٣٢.

(٢) قصائد اجمالية (سند فجل - شوبنار)، بوكس، ترجمة محمد سعيد شيب، ط١، مطبوعات بصور للكتابات بيروت، ١٩٨٥، ص ٨٠.

(٣) بصر اللغة والادب، حسن بن حنبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٦٠، ص ٩٠.

(٤) نظرات على الله حاب، صبره، لعللغة الحيلة في شعر الجاهليين مثل وصف الطريق للصبرة التي تعبّر (الثالثة، وصبر الشعب والفرقة بصر، بيان بيطر، ص ٩٠، ٩٦، ٩٨، ٩٩، وشعر الشفوي، ص ١٠٦، صور تأبطتوا في هذه الأبيات









إني أرفب ولم تارق معي صاحي  
قد بنت غني وبات البرق يسيرني  
يا من بريق أنست الليل ارتقة  
دان ميعر فويق الأرض هبدنة  
كابل ريقه لما علا سطيا  
هبت جوي بأعلاه ومال به  
والنح أغلاء ثم ارتفع أسفلة  
كلم بين أعلاه وأسفله  
بزع جف الحصى احش متترك  
فمن يجره كمن بمحقده  
كان فيه عسرا جنة شرق  
هذلا مشافره نحا خناجره  
فأصبح السروص واليعان مفرجة  
ومنكر من البدء الفكري والجمالي لهذه اللوحة وفق ما يأتي:

- (١) المستك: المطر الهائل - سح
- (٢) العارض: السحاب الذي يتعرض على وجه السماء، أو الذي يسبقه برق شديد قوي
- (٣) مسك: تحديد الدور من الأرض هبدنة: ما تكني منه
- (٤) ريقه: عثره بين معظمه تطب اسم جون في بلاد بني تميم. لفراب جمع القريب، وهو الكشح. ينقي الخيل: يطردنا
- (٥) الجيوب: ريع تأتي بملر عزير الأعجاز جمع عجز، وهو مزخرف الشيء العرن: السحاب الأبيض، دلاج: مثل الماء.
- (٦) النح: صوت، منصاح: مثل الماء
- (٧) الرية: جمع ريدة، وهي السلاء إذا كانت قطرة واحدة مفرجة عسرة
- (٨) لجم: غليظ الصوت، المتراك: سويح العدو الفاحص: الذي يقلب وجهه للفراب الدحي: الذي يلعب بالمسحاة
- (٩) النجوة: ما ارتفع من الأرض: المختل، مسكر الماء، المسكن: الذي في بيته قروح. الأرض المستوية
- (١٠) العسرة: التي أتى عليها عسرة أشير في حملها، الحلة: المس من الإبل القوف: الكبار منها، القهيم: القفر، ويعال
- أوشحت النلقه إذا اشتد فصلها وتوي وهو فصل رشح، وإما ذكر ما يترك لأشجار
- (١١) هدي: مبتدئ به ترمي وتكرعي المربح: الناقة التي تسع في ربيعة الناح، وهو أوله الصمصح المكنز المستوي
- الظاهر
- (١٢) المرقى: ماء رائحة قد حيه شيء يوافق به. المنطح: سائل لم يكن له ما يحبسها قبل ،



## ١ البناء المكروي لقصة الحليل في لوحة السحاب

صحا «أوس» من غرله امرأة يرفرف طليعها بين خاخي رمن الذاكرة، فاستدعاها إحساسه بتسرب رمن شباب منه، وحركة الرمن التي نبت عهده<sup>(١)</sup>. فبعثها حبه من جنيد بغزله، لكنه ما إن قرع من إحليلها، وأدرك أنه يعاند زعداً لا يستجيب لرغبات الإنسان بقهر منطقة، حصى نقهقر إلى نسه، وحلص إلى أرق لاشك في أن مبعثه شعوره بقدر الرمن، وألم إحساسه بانتهاء المنع إلى مجهول مظلم، لا يعرف شعراً بطرق أبوابه. ويذام صاحبه، ويتركه فريسة وحشة فنع، وهو يراقب انكهار المحب في السماء التي يشقها وهج البرق، فيصيح وحدته بصاءة مصباح الزهب في صومعته، وهو غارق في حلوة تأمل الوجود. ويملاً جلال السحاب بغزارة مطره، ولمعان يرقه نفس «أوس» بالحياة، ويسقي عطشه الوجودي، ويروي إحساسه الجمالي، فيحييه. ويستجيب «أوس» لبقطة أحاسيسه، فيعيد تأملاته، وتصويراته، ومشاهداته الحية، وبشها شعراً على وقع داعي فكر لإحياء الحصب والولادة التي تحدد صورة السحاب بشكله وفعله اللذين يلهمانه معاني جلالهما. وبمكنت يستجلاؤهما وفق الآتي:

### أ- الشكل الحليل.

رأى «أوس» السحاب يرحي على الأرض استأثر بالذهلة، والعجر بركة سكون الطبيعة، ويعصر عليها بمانه، فاستأثره روعة المشبه «فرسم نقصميل شكله، وفق آتني:

### اللون

ظهرت ألوان السحاب في النوحة مركبة من تباين شدة البياض وشدة السواد. فكان الأفق ملبداً بالعيوم الحالكة، وهج البرق يضئنه، فنشأت جمالية اللون من روعة شدته الحسية.

### الكثافة

عبّرت صورة كثافة السحاب عن اكتنازه بالمطر، وعن مهابة منظر تكس طبقاته الموحية بالجلال، والكثافة عنصر من عناصر ضخامة الشكل ومعته، لكنها أميل للتعبير عن نقلها بالماء

### الضخامة

تجلت ضخامة السحاب بتصوير ضخامته، وسعته التي أغلقت الأفق بضخامة حجمه، وذنوه من لأرض حتى كاد يطبق عليها، وكثرة مائه التي صبها على الأرض، فعالت مرتفعاتها

(١) بدأ «أوس» قصيدته بقوله ودع لميس ورح بصفه جمالها، وبعده بهاء ثم بأسف على رمن شبابه الذي انقرق بهاللو، ثم يبدأ قصيدته بالمحبة للطلبة، فبته يذكر ماله إلى الموت مثل كل كائن حي ينظر: يومه من ١٣ - ١٠





وقيعتها، وعبرت صورة الصخمة عن ضخامة حجم المرئي وتساعده التاعين على الشعور بالجليل.

### ب- المعمل الحليل

لم يقتصر الشاعر المرئي الجليل في صورة السحاب هيكلًا جامدًا، بل بين عناصر فعله الجليل، وأثره الجمالي من خلال مكوناته الإتيّة:

#### القوة

تجلت مظاهر قوة فعل السحاب بقوة انصباب المطر، وشدة هطله التي تترع جلد الحصى وتقلب وجه الأرض، فيسوق المطر أمامه كل ما يعترضه ويجنحه وتبدي قوته كذلك بالدلالات الجمالية لصخامة السحاب، وكثافته، وغزارة هطله، وكثرة قبض مائه.

#### الحرارة

ظهرت غزيرة المطر بشدة انصبابه، وكثرة مائه، وسعة قبضه، واغراقه الأرض بالماء، وتوحي الحرارة بروعة فعل السحاب.

#### السرعة

بدأ الهطل سريعاً في جركته، كأنه المحصى الذي يقلب الأرض، أو كأنه مدحاة الصبي التي تمر على وجه الأرض بسرعة تحرف ما تصادفه بسرعة وقوة، وهما من دلالات الفعل العظيم.

### ٢- المكونات البلاغية للسحاب الجمالي لقيمة الحليل في لوحة السحاب

شكل «أوس بن حجر» جمالية قيمة الحليل في لوحة السحاب من بناء منبم بعث لإحساس بالجليل، قام على المكونات الأتية:

#### أ- الألفاظ البوحية بالحليل (ملاعده السبيه الصرقيه والدلالية)

اكثرت اللوحة بنية لفظية توحي بالحليل من خلال تعبيرها عن معنى القوة والشدة في الفعل، وعن المهابة والعظمة في الشكل، وأسهمت صيغها التي توحاها الشاعر في تعبير طاقاتها التعبيرية للدلالة على تنامي تصاعده قوة الفعل، وتعاظم روعة الشكل، لتكوي لإحساس بجمالية الجليل. وسفصل ذلك من خلال الجدول الآتي





## الأسس البلاغية لجبة القيمة الجمالية للسحاب في الشعر الجاهلي

| الإلفاظ<br>الموجبة<br>بالجليل | دلالاتها               | مجالاتها                             | صبيح التصاعد والتعظيم                   |
|-------------------------------|------------------------|--------------------------------------|---|
| مسند                          | كثرة الهطول            | غزاره فعل جليل                       | ريادة الهطن + استمراره                  |
| لواح                          | شدة البرق              | قوة + موج فعل جليل وشكل جليل         | ريادة الصواع + كثرته                    |
| ليرو                          | شدة الإضاءة            | + موج شكل جليل                       | إطلاق الوهج                             |
| عازم                          | بحالة السحاب وسعته     | قوة، كثافة، ضخامة فعل جليل وشكل جليل | استمرار الاتساع والصفحة                 |
| فرد                           | سدة الأصوات            | فرد + موج فعل جليل + سكر جليل        | بداية لإضاءة وكثرته                     |
| ال                            | سدة بنو السحاب وضخامة  | قوة كثافة، فعل جليل + سكر جليل       | استمرار الدب                            |
| مسند                          | سدة بنو السحاب وكثافته | قوة كثافة، فعل جليل + سكر جليل       | استمرار الدب                            |
| أفر                           | شدة ببحر الكتف         | نصاعة قور جمال الشكل                 | دلالة المثلى لأعلى سدة التعبيعه         |
| أيقن                          | سدة البياض والسواد     | نصاعة ديب الألوان شكل جليل           | دلالة المثلى المعنى على نصاعة بياض لكون |
| جنوب                          | سدة الريح سدة الهطل    | قوة غزاره فعل جليل                   | دلالة المثلى الأعلى على العز + القوة    |
| مزيد                          | كثرة الهطن             | غزاره فعل جليل                       | إطلاق استمرار                           |
| بعد                           | نمى الهطن              | غزاره، قوة فعل جليل                  | تدليق واستمرار                          |
| دلا                           | سدة المعبر             | غزاره، قوة فعل جليل                  | كثرة الهطن ورياقه                       |
| الس                           | سدة الصوت              | قوة، ضخامة فعل جليل وشكل جليل        | كثرة الألتجاح                           |



| الربيع | شدة الإصباح     | قوة فعل جليل                   | كثرة الإطباق             |
|--------|-----------------|--------------------------------|--------------------------|
| اصباح  | كم د مصباح المص | غزارة، قوة فعل جليل            | زيادة الهطل وكثرته       |
| يرع    | شده الهطل       | قوة، غزارة فعل جليل            | تجدد الهطل، استمرار شسته |
| اجش    | عظمة للصوت      | قوة: فعل جليل                  | زيادة غلظة الصوت وكثرتها |
| ميترك  | شده حركة السحاب | سرعة فعل جليل                  | استمرار للسرعة وربانها   |
| الفاحص | عندة للخص       | قوة، غزارة فعل جليل            | استمرار الشدة            |
| داحي   | شدة الهطل       | قوة، غزارة فعل جليل            | استمرار الشدة            |
| مرتق   | كثرة الماء      | غزارة، كثرة فعل جليل وشكل جليل | استمرار كثرة الماء وسعته |
| سطاح   | كثرة الماء      | غزارة، كثرة فعل جليل وشكل جليل | استمرار كثرة الماء وسعته |

عملت الألفاظ بإحداها معاني قوية فعل السحاب، وعظمة شكله، على تكوين الصورة الأولى للإحساس بالخير، ونسكيل معجزة الجمالي، وكسفت صناع قيمة معيارية للجليل تجلت بملكته التعبيرية عن توتر في تصاعد قوة الفعل وبساطته بشكل مكوي قيمة الجليل. وتحتت هذه الألفاظ بماء دلالي أكبر في اتساقها في بناء صور ذات طابع تحليلي جمستت مظاهر الحيل الحسية والمعنوية.

#### ب- المظاهر الحسية والمعنوية للجليل (بلاغة التركيب التصويري)

رسم «أوس» السحاب بإظهار تفاصيل مكونات شكله وقطعه، وجسد ما يحتويه من مظاهر للجليل الحسية والمعنوية التي شكلت للمستوى الآخر من البناء الجمالي لقيمة الجليل في اللوحة، وسبين من خلال الحدود الآتي مجموع ما احتوته اللوحة من مظاهر، ويحدد المحال الذي انتمت إليه أي ( الشكل والفعل)، ثم يعين نوع المظهر، ونوع التصوير الذي عمل على تمكين جمالية الجليل.





| رقم البيت | المظاهر الحسية و المعنوية للجميل              | مجالها                                     | نوعها | تمثيلها   |
|-----------|---|--|-------|---|
| ١         | كثرة الهطل وشدة البرق                         | حرارة، قوة، وهج: فعل جميل وشكل جميل        | حسي   | تصوير حسي   |
| ٢         | شدة إضاءة البرق                               | فوق، وهج، فعل: جميل وشكل جميل              | حسي   | تشخيص البرق بالسمان   |
| ٣         | ثقل السحاب وسعة طموحه، شدة إضاءة البرق        | قوة، كثافة، صحابة، وهج: فعل جميل وشكل جميل | حسي   | تطوير البرق بمثل أعلى إضاءة الصبح                                     |
| ٤         | شدة ثوب السحاب وثخائنه                        | قوة، كثافة، وعمر: جميل وشكل جميل           | حسي   | تصوير حسي حركي  |
| ٥         | شدة بياض الكسح، شدة بياض البياض والسود        | بصاعة، ذلوع، وبصاعة، بيبه: شكل جميل        | حسي   | تصوير انكشاف البرق بمثل أعلى للبياض (ومح الأبق)                       |
| ٦         | شدة البرق، شدة الهطل                          | قوة، حرارة، فعل: جميل                      | حسي   | تصوير حسي حركي  |
| ٧         | صخب صوب حركة السحاب وكثافته وشدة انصباب الهطل | قوة، حرارة، فعل: جميل                      | حسي   | تصوير حسي حركي  |
| ٨         | شدة انتشار ضوء البرق                          | وهج، شكل جميل                              | حسي   | تطوير انتشار البرق بمثل أعلى للبياض (الملاءة والمصباح)                |
| ٩         | شدة انصباب المطر وقوة حركته وسرعته            | قوة، حرارة، سرعة: فعل جميل                 | حسي   | تطوير قوة الهطل بمثل أعلى: لجراف، و لاقتلاع (منحاة الصبي، وفحص القطا) |



11A



## ١- جمالية بلاغة التصوير

بنى «نور» المشاهد الحسية للسحاب على صور متنامية صاغت لإيقاع الفني لتجليات جمالية الجليل في اللوحة، وغلب في تصويره استعمال الصورة التقريرية التي ترسم مشهد السحاب الحسي في حركته وألوانه وأصداؤه<sup>(١)</sup>. وتلاها التصوير الفانم على سلسلة تشبيهات، عملت على تجسيد جمالية سظاهر الجليل بطريقتين، الأولى: اعتمدت تشخيص المزيئات الجمدة<sup>(٢)</sup> ما يعجزها بالعبء، ويبعث فيها نبض روعتها، والثانية بسببه امطهر عطاء حسنة<sup>(٣)</sup> من النمدح العلى للقوة والعظمة في تصورات الجاهلي؛ فشبته استنصبه بالبرق باستضاءه، فبب بمصباحه، وبباص صوء البرق بصوء الصبح، واستشرد على وجه السحاب، بـ «لو صوء للمصباح، وقوة وقع المطر على الأرض بفحص نقشه ومدحه الصبي». والسحاب بثوب له اهداب فوظف صافه التشبيه التصويرية في تجسيم المظاهر نجعلها في مجال الاراك مائرد محسوسة ماثلة مهتة شكلية، مدعشة بتجليها، فتشبيهه «روعة وحسن وموقع حسن في سلافة، وبك لإخراج حقه في الطلي»<sup>(٤)</sup>، وبهذا الإخراج قد مصور في حليل ولا سيما حين يكون مجاله تصوير الروعة والقوة، وبناء الفعل في مثل وهذه ثم يجاهير تكوين مفهوم قيمة الجميل.

ومع «نور» النسبة المتقلى لوعده الجملي بمصباح هو التصوير، فالشبه في البلاغة الوعد «ليس صورة دعوى او محسنا نصيا، ولكنه صورة فكرية»<sup>(٥)</sup> ليجعل المطهر الحليل في سحب ما حبل حسي مهيب، تحول حسالية التصوير إلى يبرهين وحجج جمالية، تخرج باب النفس بقوة منطلقها الجمالي، فيغدو التصوير برهانا جماليا. فمثل جمال تلاكؤ البرق على حلقة السحاب بصورة حضان ألقى يكشف عن باطن فخذة للتاصع البياض، فعمل النمير على تجسيد روعة مظهر للنور، وإكساب صورته قوة، أهز للإحساس، وأمكن لدهشه في حسن. ومثل أيضا لحركة السحاب بحركة النوق العشار تنطأ في مئيتها بسب حملها، وحركة النوق المسنة التي أثقلها وهن اسنين، ومثل تهدير الرعد في السحاب ببحنة حناجر النوق، ومثل لإدراار مطره بإدراار النوق حليها بعد استنداد هصيتها.

(١) مع ع صور التصويرية في النوحا ص صور

(٢) هذا د د و حنة قصت على التشخيص،

(٣) بلغ عتد صور التي اعتمدت على التطير (حسن صور)

(٤) ج د ر عة سيد احمد الهاشمي، علق عليه ردلقه سليمان الصالح، ص ١٤، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٦٢، ص ٢٢٥

(٥) الصور: بالبيان، فرانسوا مورو، ترجمه د. علي مجيب إبراهيم، دار اليازيع، دمشق سورية، ١٩٩٥، ص ٣٥



كان اهتمام «أوس» بالصورة تابعاً من وعيه لأثرها في بناء جمالية المظهر الجني، فهي «تتعد إلى محبلة المتلقي فتتطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة، باقاة بحساس الشعاع تجاه الأشياء، وانفعاله بها، وتفاعله معها<sup>(١)</sup>». وتتبع مظاهر قوتها هي الحواس. فتمتد ارتباط عميق بين الصورة والتدوق الجمالي الذي «كان مصدره للصورة التي تساعد على اكتمال الحصائص الفنية في الفن والأعمال الأدبية، وإت برز ذلك التشكيل التصويري الناصح في شعر الحاهلية قبل أن تدور المصنفات البلاغية<sup>(٢)</sup>» وهذا يعني أن «أوس» صدر هي تصويره عن طبع جمالي أصيل، اكتسبه بالتدوق والتجربة الفنية للحياة، وهو أنه كان على وعي تام بأثره في بناء جمالية لوحته.

#### ٢- جماليه الضوء، والظلام في بناء التحليل ( السحاب الحياة )

نراءى السحاب «أوس» يطبق على الأفق ملاءة فاتمة، والبرق يذر عليها بلؤلؤ وميصه، وراعه مشهد تتلويب الضوء والظلام يتبادلان رسم صفحة الكون بلوسهما، فاستلهمه في إنشاء الجزء الأول من لوحة سحاب، وجعل مطور لهما ثابته مصداقه، تتقابل لتكشف عن جمالية لونية توحي مدلولاتهما بصراع الموت والحياة، والجذب والخصب

| متنظورات الظلام        | الدلالة اللونية   | مقطورات الضوء                | دلالة اللونية                     |
|------------------------|---|------------------------------|-----------------------------------|
| تعبير أوس              | لون السحب السودا  | لواح                         | لون وهج البرق: ضوء                |
| بعت غني                | لون الليل: المود  | وبت البرق يسهزني             | لون البرق: الضوء                  |
| أبيت الليل أرقه        | لون الليل: المود  | من لبرق                      | لون البرق: الضوء                  |
| في عارض                | لون السحاب السدي<br>بملا لأفق فيظلمه<br>من درجات السواد | كنصبي الصبح لبح              | لون الضوء: الصبح، الضوء           |
| دان ميمع سوبق<br>الأرض | كذو السحب<br>ورطبقتها: من درجات<br>السود                | أقربا يلقى نقي الحبل<br>رماح | لون جصاص الكشح، من<br>درجات الضوء |

(١) الفيل الشعري وعلاقته بالحبس، الشعرية، الأصغر عيكون، مجلة الأدب، عدد (١)، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ١١

(٢) جماليات الأسلوب ( الصورة الفنية في الأدب العربي )، دار الفكر، دمشق، سورية، ١٩٩٦، ص ١٥





الأسس البلاغية بديهة القيمة الجمالية لسحب في الشعر الجاهلي

|                                |   |   |                                    |
|--------------------------------|---|---|------------------------------------|
| هبت جنوباً<br>بأعلاه ...       | السحب المحسنة<br>بالمطر: من درجات<br>الصوت              | مُرِّيْ بِسُحْبِ الْمَاءِ دَلَّاحٍ          | لون المطر: من درجات<br>الصوت       |
| فالتجّ أعلاه ثمّ<br>ارتجّ سفله | كثافة السحب: من<br>درجات الصوت                          | بعض المساء مُنْصَاح                         | نور المساء: من درجات<br>الصوت      |
| بين أعلاه<br>وأسفله            | أطراف السحب التي<br>لم يمتلئها البرق: من<br>درجات الصوت | رَبَطَ مُنْشَرَّةً أَوْ ضَوْءَ<br>مِنْصَاحٍ | لون الربط والصوت:<br>الصوت ودرجاته |

أما الجزء الثاني من الصورة الذي تشكّله الأبيات الخمسة الأخيرة، فتتعلّق من وصف إطباق السحاب وتقامة الأفق إلى تصوير مشهد المطر مصصاً بقشر وجه الأرض، ويعرفها بالماء، فيحيلها إلى صفحة بيضاء لامعة مصيئة. فيشف الصراع بين الضوء والظلام عن انتصار الأول، وتهديد الثاني، فتتصور رموز الحياة على رموز الموت، وتتفصر الأرض بالماء، فتكرأى صافية بريقة.

وصفت «لؤي» هذه اللوحة البصرية للسحاب علم إيقاع صوتي شكّله مجموعة الحروف التي تعزّز إبداعاتها الصوتية عن حركة المطر وأصابعه، وما يرافقهم من أصوات الريح والاحتكاك والنفخ والانساق والظهور<sup>(١)</sup> فأوحى الإبداع الدخلي بحرس بحروف يمدنولات اللوحة مشكلاً صدها للمومني الجليل

(١) تكرر صوت الموحى بلفظ واستفراج ما في الأبياء الموقفة وأصوات الطبيعة (أربعاً وأربعين) مرة، وحرف قلوب الموحى بالإطباق والفروج وأصوات الطبيعة (ثمانين وثلاثين) مرة، وحرف الزاء الموحى بأصوات التحريك والتكرار وللجميع (مئةاً وعشرين) مرة وتكرر حرف الهاء الموحى بأصوات الطبيعة والحفيف والانتعاش (سبع وعشرين) مرة وشكل الموحى بالمباشرة في الفصحى لكونه الزوي، وتكرر حرف الفاء الموحى بالثبوت والبعثرة وأصوات العذبة (سبع عشرة) مرة وحرف الميم الموحى بالإشراق والظهور (ثمانين عشرة) مرة، وحرف اللام الموحى بصوته من الانفجار والقشدة وأصوات الطبيعة (مئة عشرة) مرة وتكرر حرف الجيم الموحى بالاستلاء والقشدة وأصوات الطبيعة (ثلاثين عشرة) مرة، وحرف الصاد الموحى بأصوات الطبيعة والمصالية والقوة (إحدى عشرة) مرة، وصوت السين الموحى عن التمرد والامتداد والأصوات الطبيعية (ثمانين) مرة، وحرف الضاد الموحى بالمصالية والقشدة والامتلاء (ثمانين) مرة وقد جسيبت إبداعات جويس هذه الحروف ما يوحى بالمطر وتشكله وأصابعه وحده في الأرض وقد بيع تكرارها (مئتين وثلاثين) مرة من أحرف النص التي بلغت ألفاً ومئة وثلاث وأربعين مرة، ينظر في معنى الحروف جداول الحروف العربية ومجاليها، جوس عيسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٩٨، ص ١٢١



## ٣- جمالية التحلي والإصهار في بناء الرمز الجليل (السحب والولادة)

## (البنية النفسية لملاغة الصورة)

يرافق شموء الفسق الوجودي في نفس الشاعر تجاه قصائده الدائنية والموصوعية شموء قلق في يحفره على إبداع تصورات فنية لموضوعه. ويكون الشاعر مشدوداً دائماً إلى رغبة بناء نموذج في أمثل. وقد كان همّ «أوس» الفني في تجسيد جمالية قيمة الجليل في لوحة السحاب منصّباً على الكشف عن تفصيل عناصر قوة فعل السحاب، وإبراز مظاهر شكله الحيلية، واستعس مختلف أساليب الفنية التي ترمّح جمالية الجليل، وتثير الإحساس به، وجعل اللوحة معرضاً عن الجليل العك ورموره الجمالية، وقد استندعاه بتصوير طائر مظهر الجليل في السحاب. وكان هدفه من ذلك الارتقاء بجمالية السحاب إلى مرتبة الرمز الجمالي للجليل، وتكوين نموذج الجملي. وكانت رغبة الشروع إلى أسفل رغبة أصيلة في نفوس الفنانين والمبدعين عامة، وحدوة قلقهم الفني. ومقدار ما كان «أوس» يعمل فنياً على تحلي الرمز الجليل في بوحته، كان يضمّر رموزاً أخرى تتحرك ما بين الألفاظ والصور تعكس خفايا نفسه، وعلاقتها الرمزية بعناصر الطبيعة ومظاهرها، و«الطبيعة في نظر الشاعر كانت تملك كس السحب وسحابة من سميه بأن يرصّي حاجاته النفسية، أو يرسّ في انتماء<sup>(١)</sup>». وتحمل في صورها تعبيراً رمزياً جليلاً. ونفساً سردياً مساهم في أغوار نفسه، وهذا «الرمز لا يمكن وصفه ضمن حدود، ولا تقع فيه المعاني والخيالات تحت حصر، بل إنه كلام مرن شديد الإيحاء يحتمل شتى تأويلات ويثير شتى لإحساسات وفقاً لمراح سامعه وتوقه ومقدرته على الفهم وسحب<sup>(٢)</sup>». غير أننا لانعدم في سبج لوحة السحاب حيوط توحى بمفاتيح الرموز التي تعبّر عن خيال نفس «أوس»، فقد فجّر صورته بتفجّر البرق في ليل وحدته الموحشة حيث ذلّم عنه صبحه، وتركه يتأمل هول جس قلقة على ضوء البرق «حين يضيء البرق حين الشاعر أو حبه من لقاء مصيره المجهور، أو الموت؛ لأنه رأى الأرض الميتة قبل أن يحييها المطر<sup>(٣)</sup>». وكان «أوس» قد بيّن أرقه صراحة في اللوحة، وكان ذلك بعد أن فرغ من استعراض متع الحياة في غرله الذي سبقه أبيات السحب وأدرك أنه كان يعيش في غرله ذكرى حياته للخصبة، وأنه كان يخلق بأجنحه أحلام اليفطة،

(١) الجمال في التعبير الرمزي، ج١، ص ٤٠، من الفلاحة البويعت، ترجمة يوسف الحلاق و ترجمة احمد صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٠، ص ٢٧٨.

(٢) ألفاد الجمالي وأثره في النقد العربي، د. غريب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢، ص ١٣١.

(٣) السحاب ورموره في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، رسالة ماجستير، إسماعيل محمد عيسى يوسف، جامعة الكويت، ١٩٨٥، ص ٦٢.



## الأسس البلاغية لبنية القيمة الجمالية للسحاب في الشعر الجاهلي

فيتلمس بلاءها في حفيفه زوال شبابه، فيودعها، ويرتد إلى واقع يختلف الزم فيه نصارة الشباب، وبدأ رويقه بأفل، ويترك النفس مأوى قلق ووحشة، ويبدأ حوله السحاب يمريل الأفق بحلكته، ويطنق على الأرض كما يطبق الأرق على نفسه. هوعل السحاب الثقيل التي ينصرها ترمز لما تنوء به نفسه من هموم، ولعل البرق الذي يلمع خلال السحاب ثم الماء الذي أحيا الأرض بعد موتها يرمز لأمل الشاعر وتمسكه بالحياة، فهطل المطر يعني أن قضية الشاعر تحلّت من أقالها<sup>(١)</sup>.

وتتلاقى هذه الرموز مع رمز أكبر هو المخاض والولادة، وتتضبه مدلولات السحاب والولادة يكويهم رمزا للبعث والحياة. وقد صمّن «أوس» لوحة السحاب دلالات رمزية وصورية صريحة توحى بصورة الولادة، فصور العيوض تتكبد، ثم يشقها ضوء البرق، وصوت الرعد، فانسكاب المطر، وهذه صورة تقابل صورة المخاض وصراحة الحياة. ومثل حركة السحاب وإنتاجه بصور البوق العشار المقلبة على الولادة، والبوق التي تدرّ حليها بفصلها، فكان صوراً واقعية ورمزية في الآن مع الولادة والبعث. وكان الشاعر الجاهلي يربط على ما يبدو فكرة السيل الذي تخلفه السحاب «بطائرة الانبعاث التي تعقبه، ضمن ترجمة لا شعورية للرغبة بالخلاص من ظرف حضاري منهزم ويتحول إلى مرحلة حضارية أرقى<sup>(٢)</sup>». وقد تمثل «أوس» هذا الخلاص على المستوى الموضوعي بتصوير إحياء الأرض، وانبعاث الحياة فيها بالمطر، أما على المستوى الفني فجلى الخلاص بصورة خلاصه العربي من شعوبه، لا يحيط براء فقدان الشباب والمحبوبة، ومن أرقه من الوحدة، وتجلّى الخلاص الموضوعي عند «أوس» بحياة صورية أنشدها شعر، يرسم صورة الانبعاث الناتج من المطر، أما خلاصه الذاتي فتجلّى بولادة لوحته الشعرية التي كانت خلاصه الجمالي النفسي، بعد أن كان محاصها أشبه بمخاض الولادة والمطر في نفسه.

### الخلاصة

لقد جسّد «أوس» بلوحته نموذج لوحة السحاب في العصر الجاهلي، إذ ماها في المستويين الفكري والجمالي وفق النمط الذي تكاونه الجاهليون قبله وبعده، ولم يتميزوا فيه إلا بما عكسوا من تجاربهم الحياتية، والنفسية والفنية في لوحاتهم وبني صوره البلاغية، أو بما مزروها من تشبيهات تهاها أنفسهم وأتواقهم من دون أن تصل إلى الخروج عن النمط،

(١) السحاب ورموزه في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام: ص ٦٣

(٢) ج. ب. د. الشعر العربي قبل الإسلام: قصبي العيسى ص ١٠٠. المرحوم د. بيروني: ص ١٩٩٣



فكانوا يُجمعون على التحليل الوصفي الجمالي لعناصر صورة السحاب، ويكشفون عن مظهر قوته لتصاب مطره، ولمعان بريقه، وهدير رعد، وشدة تلبده، وإطباقه على الأرض التي يعمرها بماته، فيعثر في بوحته الإحساس الجمالي بالجليل، ولا يحتفون في هذا المألّ الفني للوحدهم، وقد كانت وسيلته البانية في مستوياتها المختلفة تقوم على المعطى البلاغي للمصنوعات الصوتية والصرفية والدركبية للغة التي شكت مجمل أنوات للبيئة الشعرية والجمالية للوحة عند أوس، والشعراء الجاهليين .

### المصادر والمراجع

#### أولاً - المصادر

- (١) الأسدي بشر بن أبي خازم، ١٩٩٤- الديوان، قدم له وشرحه مجيد طراد، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- (٢) ابن الأثير عبيد، ١٩٩٠- الديوان، شرح شرف أحمد عترة، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- (٣) تليط شرأ، ١٩٩٦- الديوان، إعداد وتقديم طلال حبيب، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان.
- (٤) ابن جندب سلامة، ١٩٦٧- الديوان، تحقيق فخر الدين قلاو، للمكتبة العربية، حلب، سورية.
- (٥) ابن حجر أوس، ١٩٧٩- الديوان، تحقيق وشرح د. محمد يوسف نجم، ط٢، دار صادر، بيروت، لبنان.
- (٦) حصنين حسن، ١٩٨٠- أعلام تميم . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- (٧) الزركلي خير الدين، ١٩٨٠- الأعلام . طبعة جديدة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
- (٨) ابن زيد عدي، ١٩٦٥- الديوان، جمعه وحققه محمد جبار المعبيد، وزارة الثقافة، بغداد، العراق.
- (٩) ابن شداد عترة، ١٩٩٢- الديوان، تحقيق بدر الدين حاصري ومحمد حصامي، ط١، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، وحلب، سورية.
- (١٠) الشنفرى الأزدي، ٢٠٠٠- شعره، تحقيق ودراسة أحمد محمد عبيد، إصدارات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.
- (١١) امرئ القيس، ٢٠٠٤- الديوان، اعنتى به وشرحه عبد الرحمن المصطوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان.



### ثانياً- المراجع العربية

- ١٢) بابتي د. عزيرة هوال، ١٩٩٨ - معجم الشعراء الجاهليين. ط١، دار صانتر، بيروت، لبنان.
- ١٣) برجايوي عبد الرؤوف، ١٩٨١- فصول في علم الجمال. ط١، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان.
- ١٤) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز . تحقيق محمد عبده، ومحمد رشيد رضا، ومحمد محمود الشنيطي. ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨
- ١٥) الحسين د. قصي، ١٩٩٣- أنثروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، ط١ ، دار النشر معلقة، بيروت، لبنان.
- ١٦) خليل د أحمد محمود، ١٩٩٦ - في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي. ط١، دار الفكر، دمشق، سورية
- ١٧) الداية فير، ١٩٩٦- جماليات الأسلوب ( الصورة الفنية في الألب العربي). ط٢، دار الفكر، دمشق، سورية.
- ١٨) دهمن، د. أحمد الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية، ٢٠٠٠
- ١٩) عباس د احسان، ١٩٩٥ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق وتقديم، طبعة ثانية مصورة، مطبعة الكويت، الكويت
- ٢٠) عباس حسن، ١٩٩٨ - خصائص الحروف العربية ومعانيها. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية
- ٢١) غريب رور، ١٩٥٢ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
- ٢٢) سالم محمد عزيز نظمي، (دت)- القيم الجمالية. دار المعارف، القاهرة، مصر.
- ٢٣) الهاشمي، السيد أحمد - جواهر البلاغة . طلق عليه وثقة سليمان الصالح، ط١، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢.
- ٢٤) الهادي د. عبد الكريم، ١٩٩٦- دراسات فنية في الألب العربي. ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.





### ثالثاً- المراجع الأحصيه

- (٢٥) سانتيانا جورج، (د. س) الإحساس بالجمال. ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر
- (٢٦) عدد من الفلاسفة السوفييت، ١٩٦٨- الجمال في التفسير الماركسي ترجمة يوسف الحلاق، ومراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية.
- (٢٧) لائل شارل، ١٩٥٠ - مبادئ علم الجمال «الإستطيقا». ترجمة مصطفى ماهر، راجعه وقلم له د. يوسف مزاده دار حياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر
- (٢٨) مورو، فرانسوا - الصورة الأدبية. ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، ط١، دار اليازيم، دمشق سورية، ١٩٩٥
- (٢٩) نوكنس، ١٩٨٥ - النظريات الجمالية (كأنط - هيغل - شوبنهاور) - ترجمة محمد شفيق شيا، ط١، منشورات بحوث أدبية، بيروت، لبنان.
- (٣٠) هيغل فريدريك، ١٩٧٨ - اسدخل إلى علم الجمال، ترجمته جورج طراغبي، ط١، دار الطليعة، بيروت، لبنان

### رابعاً- المجلات والدوريات

- (٣١) عيكوس لاحصر - الحبال الشعري وعلاقته بصورده أنتعرب - مجلة الآداب، عدد (١)، بيروت - لبنان

### خامساً- الرسائل الجامعية

- يوسف محمد عيسى، ٢٠١١ - انصحاب ورموز في الشعر الجاهلي ومصدر الإسلام، رسالة ماجستير، جامعة البعث، حمص، سورية





## الرؤى الفلسفية للمذاهب الأدبية والفنية

بقلم الأستاذ محمد مفيد الشوباشي

الحديث للأدب الواقعي اتسعت وتشعبت إلى درجة اختلطت فيها الأمور حتى صار من المتعذر على متابعيها غير المتعمق أن يقف على الأصول الأساسية لكل من هذين المذهبين الأدبيين ، فعجز دعاة الواقعية عندما عن تحديد مذهبهم ، واستهلكوا حملات من النقد لم يتمكنوا من ردّها على أصحابها بإفحام القارئ بها . على أن إلمتنا السريعة بتطور نهضتنا لأدبية الحديثة تلقى بعض الضوء على كنه الأدب الواقعي . فهو يستهدف الإصابتة مبتعداً عن الاحتذاء والمحاكاة ، أي أنه يحاول تصوير الواقع بالرجوع إليه مباشرة ، وبذلك الجهد لإدراكه على حقيقته ، ولا يحاول ذلك بالتأمل المحرد واقتباس المعاني والصور أو توليدها مما اختزنه ذهن من مختلف القراءات ، ولكن هذا القول يجعل لا يغنى عن تحديد المفهوم بالحديث للأدب الواقعي وعن توصيف أهدافه . وأحسب أن الإفاضة في التعريف والتوضيح المجردين لن تكفل لهذه المهمة النجاح ، بل ستريد الموضوع غموضاً وتعقيداً . ونخير وسيلة لإعادة وضع الأمور في نصابها بعد اختلاطها ورتباكها أن نبحث مشكلة الأدب المعاصر على ضوء التطور الأدبي عبر التاريخ ، وربطه بأسسه الفلسفية ، وطروقه وملازماته التاريخية . وسنقتصر مرغمين على ملاحظة ذلك التطور في أوروبا حيث نبعث المذاهب الفكرية من فلسفية وأدبية ، وظلت مصدراً أساسياً للنشاط الحصارى الذى نحاول ليوم الأخذ بأسبابه .

• • •

من الطبيعي أن تعتمد النهضة ، عند ما تبرز ، خيوط فجرها ، على خبرة الأمم التي سبقتها في ميدان التقدم ، وأن يكون إنتاجها في أول عهده ، سواء الفكرى منه أو المدى ، احتذاء ومحاكاة للمستورد من تلك الأمم أو للمطوى من تراث نهضتها القديمة التي ابتلعها التاريخ في أحماقه . وما كان لنا أن نشجو من تلك السمة ، فإن وصلت إلى شواطئنا موجات التوسع الأوروبي الصناعي منذ أوائل القرن الماضي حتى تفتحت أعيننا ، وتطلعتنا إلى المعرفة ، فالتمسنا في أقرب مورد لنا ، وهو التراث الفكرى والأدبى العربى ، ونسجنا على خيوطه فيما أنجبناه من أعمال أدبية ، وتعلمنا اللغات الأجنبية ، وأهم بعضها بأداب تلك اللغات فتحول من محاكاة الأدب العربى القديم إلى محاكاة الأدب الغربى . ثم تدرجنا في مراحل المعرفة ، فنمت شخصيتنا ، وأخذت ملامحها تتضح شيئاً فشيئاً ، ومن ثم بدأت الدعوة إلى تبدل التقليد في أعمالنا الأدبية ، ومحاولة ابتداع أدب ينبعث من واقعنا الزهن ، ويعنى بصدق تصويره . وهكذا بدأت الدعوة إلى الأدب الواقعي .

ولكن أصحاب هذه الدعوة التي أملاها التدرج الطبيعى لنهضتنا الحديثة لم يستطيعوا بعد الاعتماد على أنفسهم في التخطيط للأدب الواقعي الذى يدعون إليه ، ففتفتوا إلى البلاد الأخرى التي سبقتهم في الدعوة إلى ذلك الأدب يقتبسون منها القواعد التي شرعها له ، والتخطيط الذى وضعته فكريته من تحقيق أهدافه . ولكن الحركة التي دارت في أوروبا بين الأدب الرومانى ، وبين المفهوم



ذلك . أى أن الإغريق جسّدوا تلك المعنويات وتلك القوى فى صور آلهة تعيش وتفكر وتحس مثلما يعيش البشر ويفكرون ويحسون . ولم يكتف الإغريق القدامى بذلك بل خطوا خطوة أبعد فى التحديد والتجسيد فمحتوا لكل إله من آلهتهم تمثالا . . .

ومن يرجع إلى الأساطير الإغريقية يجد أنها تنسج لكل ظاهرة مادية من طواهر الطبيعة قصة عاطفية مما حدا بكتاب الغرب إلى القول بأن دقة حساسية أولئك القدامى ، ورقة شاعريتهم جعلتهم يشعرون بأن ماديّات الطبيعة تعيش مثلهم ، وتشاركهم فى أحاسيسهم وأحلامهم وآمالهم ، وتحيا وتتغير وتبدل وتموت متأثرة بها . أى أن أولئك القدامى حاولوا أن يركزوا ماديّات الوجود على صوره معنوياته . ولكن نظرة أعمق إلى تلك الأساطير تدلنا على عكس ذلك الرأى ، فهي لم تخرج عن اتجاه عصرها الفكرى ، أى أنها كانت محاولة لإدراك المعنويات بتجسيدها فى صور مادية ملموسة . كان أولئك القدامى يتخذون من الزهرة والحيول والشجر ، أو من الحيوانات الأليفة والمفروسة وصنما بالإنسان ، موضوعات لإبراز مشاعرهم فى صور محسوسة ، ولم يتجه قصدهم إلى محاولة إدراكها على أنها تنعم بالحياة فعلا . وتخضع لمواهب الطبيعة البشرية .

إن استعانة أدب الإغريق وفنهم بهذه الطريقة الواقعية فى الآداة ، أى بجنوحهما إلى تجسيد موضوعاتهما هو الذى أكسبهم حيويتهما وإشراقهما اللذين كفلا لهما البقاء حتى اليوم . ولكن هذه الطريقة ، أو هذا المنهج اضطرر مع تقيصه الذى نما واشتد حتى وجد فى أفلاطون حيز معبر عنه . فقد جنح ذلك الفيلسوف من الصدد إلى ضده . ضاق بالتحديد الواقعى فتملق بفكرة المطلق ، وأعرض عن العالم المحسوس محققاً فى سباحات التجريد . وأجمل هذا الاتجاه الفكرى فى عبارته المعروفة القائلة : إن النقاط صورة جميلة من صور الجمال الديبوى ، واتخاذها موضوعاً للعمل الفنى عيب

عيب الفلسفة اليونانية لقدعة لدراسة نشأة الوجود المادى ونظامه ، والقوى العلوية التى تسيّره ، والروح ومصيره والأخلاقيات . وكانت الظروف التاريخية الصعبة المفروضة على الشعوب اليونانية القديمة تدفعها إلى اجتهاد فى مخالفة الطبيعة لرفع مستوى معيشتها ، وخصوص غمار الحروب فى سبيل البقاء أو فى سبيل المغنم . وقد حاولت آدابها وهونها تصوير تلك الحياة الصعبة متأثرة بتجاهات عصرها الفلسفية ، وتياراته الفكرية .

كانت عقيدة الإغريق القديمة أن التس عاشوا فى العالم السماوى قبل أن يصعدوا منه وينزلوا إلى الأرض . وقد رأى أفلاطون أن صور اجسام المشرقة فى ذهن الإنسان نابعة من ذكريات ذلك العالم السماوى ، وأن الأدب والفن الخالصين هما اللذان يصوران ذلك الجمال المطلق ، مترفعين عن تصوير الواقع المادى الشائى . وعلى الرغم من أن الملاحم والتخيليات والقصائد الإغريقية تأثرت بفسمة عصرها الأخلاقية والمادية ، وبظروف الحياة القاسية وقتذاك ، فعنيت بتصوير مقابلة الإنسان لأعدائه ، ولأحكام القدر وزوايا الآلهة ، وسلطت الأضواء على المعايير الأخلاقية ، وجمّدت القوة البدنية والروحية . إلا أن الاتجاه الأدنى الأوروبي الذى ظل يغرف من منبع التراث أخذ يتأثر بمنهج أفلاطون الجسدى بعد ازدهار عصر النهضة ، بل ازداد تأثره به على مرّ الحقب ، وتعلت النداءات المطالبة بوجوب ترفع الأدب والفن عن الواقع المادى القبيح البتلك ، والتفاس الجمال فى عالم الوهم المجد .

لم يكن الإغريق يتصورون معنوياتهم مجردة معزولة عن الواقع المادى ، ولكنهم كانوا يتمثلونها فى صور محسوسة . فآلهتهم بشر بماثلوهم فى الشكل والصفات ، وإن كن بعضهم يبدو فى صورة خارقة للعادة فى قوته أو قدرته أو جماله . كانت تلك الآلهة تتمش صفات وطباعاً وميولاً عامة ، أو قوى طبيعية أو اجتماعية . فهناك آلهة لرحمة والحب والحياة والأعاصير والحرب لوما شابه



سلموا في نفس الوقت بأن القوى المعنوية المطلقة المعزولة عن الواقع أو غير النابعة منه هي التي فرضت عليه نظامه المادى .

كان سيكون أول من افتتح عهد الواقعية إذ صاح صبحته المعروفة . « اطلوا كتبكم العتيقة ، وافتحوا كتاب الكون الواسع » ومن الطبيعي أن تتردد تلك الصيحة أول ما تتردد في إنجلترا التي سارت في طريق التقدم الصناعي على رأس القافلة الأوروبية ، ومن الطبع كذلك أن يرن صلاها في كل من فرنسا وألمانيا المثرتين لنهوض ، وأن يسرى مفهوم هذه الدعوة من ميدان الفلسفة إلى ميدان الأدب والفن ، وقد أخذت الفلسفة ، في تنقيبها عن كنهه الأدب والفن وحقيقة رسالتها ، تير لها الآفاق الجديدة ، وترشدها إلى طريق الوصول إليها ، ومن قديم أخذت الفلسفة على عاتقها تبصير الأدب والفن بأهداف رسالتها . . .

قال سيكون في معناه : « الأفكار المستمدة من التأمل لدى اسعد عن الواقع أشبه بأخيوط المستمدة من خوف منكوت ، هي واهية لا مادة فيها ، ولا قيمة لها » . وبهذه العبارة افتتح الحملة على الإنتاج الفكرى المستمد من التأمل المجرد .

وإذا دكرت في الناحية الأخرى من الماش بضرورة بد المعتقدات السابقة المستمدة من القراءات والسماع ، وإزاحتها من طريق الذهن لتكفيه من الوصول إلى الحقيقة . فهو لم يؤيد مذهب سيكون ، بل نادى بتقيضه . ولكن فضله يرجع إلى تحرير عقول معاصريه من استبداد الفلسفة الإغريقية بها ، وقد أسس بذلك مرحلة الرجوع إلى انصوص القديمة لإفراك الحقائق ، وبدأ مرحلة الاعتماد على النفس لإدراكها ، هذه المرحلة التي أدت إلى ظهور الفلسفة العقلية أو فلسفة الإيمان بالمقل ، كما أدت إلى نمو الشخصية الأوروبية ، وتمكنها من الاسكار والإبداع . وما إن حطمت فلسفة ذلك العصر قيود احتذاء القديم حتى حصنها الأدب والفن كذلك .

لا طائل تحته ، فصور اجمال الأرضى لا تحصى ، وهي سرعان ما تتبدد بعد تألقها ، ويستجد غيرها ، فكل منها قطرة في اجمال المطلق ، ذلك اجمال الذى لا يستطيع أن يلزكه أو يتصوره إلا من بلغ غاية الفلسفة . . .

على أن المسيحية لم تلبث أن زحفت على أوروبا ، وحرفت في طريقها تلك الآلة البشرية ، واجتثت العقائد الأسطورية ، وبشرت بعكرة المطلق ، وحزلت المعنويات عن عالم الواقع الملموس ، وجعلت لها كياناً مستقلاً عنه . فلم تعد تلك المعنويات دابة في نظرها من الوقع المادى ، ومتأثرة به أو مؤثرة فيه ، بل أصبحت قوة مقلدة قائمة بداتها ، تعمل على السمو بالإنسان عن الدنيا ، وتظهره من خطايه وسوءاته ، أى أنها تعمل منعه عن حياة الإنسان الواقعية يقصد رفع مستواها المعنوى وهكذا جاءت هذه الديانة الجديدة ملائمة لفلسفة أفلاطون التجريدية ، وكان قميناً بالأدب والفن الأوروبيين حيثذاك أن يادروا إلى اعتنائى فكرة « مطلق » وأن يتأثروا بها في إنتاجهما ، ولكنهما كانا يومئذ في عهد طمولهما ، فلم يقويا على الاستقلال عن لأصل الذى يستندن إليه ، وهو تراث اليونان لأدبى والفنى ، لذلك ظلا - كما قلنا - يفترقان من منبهله ، ويعتمدان على محركاته مقتصرين في ذلك على ملاحمه وتمثيلياته وقصائده دون أساطيره التى لم تلائم الديانة الجديدة . . .

وسارت المعرفة في طريق التقدم ، واحتاج التطور لخصاوى العمرائى إلى التوسع الصناعى ، كما احتاج هذا التوسع إلى معرفة العلوم التطبيقية . فأخذ المخلوقون في اساء يسطون إلى اواقع شيئاً فشيئاً ، وطفقت الفلسفة اعادة تعزو لإنجاتها وفرنسا في أوائل القرن السابع عشر ، ولكنها بدأت « ثنائية » ، فهي لم تجرؤ على بكار فكرة المطلق كره واحدة ، فجاءت مزيجاً من المادية والمثالية إذ حاول فلاسفتها أن يفسروا الوجود تفسيراً مادياً ، ولكنهم



يرجع الفصل في ربط كل إنتاج أدبي وفقى بحقيقته التاريخية . فهو ليس وليد إلهام مترفع عن الواقع ، ولكنه وليد عصره ، وهو يتميز ويتحدد بأوضاع عصره الاجتماعية ومستوى تطور عصره الفكرى . . . . هذا الرأى هو الذى مهد الطريق للمذهب الواقعى الحديث فى الأدب والهن وفى هذه الأثناء ظهر الفيلسوف « بيليسكى » فى روسيا مؤيداً الاتجاه الواقعى للأدب والهن . وما قاله عيها : « لهما لا يستعرضان الفكرة الدتية » ، ولكنهما يعكسان الحقيقة الواقعية . إن الإنتاج الأدبى والفنى لا يولد فى ذهن الإنسان تلقائياً ، أى أنه لا يولد خارج الواقع ، ولكنه ينبع منه . . . »

وقد سار الفيلسوف الروسى « تشيرنيسفسكى » شوطاً أبعد فى هذا الخيال فربط بين الأدب والفن وبين المصلحة العامة . وما قاله فى هذا الصدد : « إن التطبيق لعملى هو وحده الذى يتيح كشف الانحرافات والأكاذيب والأباصيل الكامنة فى الواقع ، والمنعكسة فى الآراء والمشاعر » . وظل هذا الاتجاه الواقعى فى الأدب والفن يتبع اتجاه الفلسفة الواقعية إلى أن اكتمل بنيران تلك الفلسفة فى النصف الثانى من القرن الماضى فأخذت تضع للأدب الواقعى أسسه الواضحة المعلم . . . .

كانت الفلسفة قبل ظهور المذهب الواقعى ترى أن المعنويات هى التى تحدد الماديات وتطورها وفق مشيئتها ، ولعقل أو اوعى أو الروح يريد يخلق ما يريد ، وبوجهه وبغيره حسب إرادته الذاتية لتناقية . أما لمذهب الواقعى فقد عكس هذا الرأى ، وقرر أن المعنويات لا تنبع إلا من الماديات ، وعقله الإنسان وضميره يتحددان بأوضاع عصره المادية والاجتماعية ، وفطنته وليدة الخبرة العملية ، ومعارفه وليدة لاختبار المادى والإنشج ، ومثلها الفكرية والأخلاقية تابعة من حياته المادية لتنظيمها وتجميلها ورفع مستواها ، ولكن ليس معنى هذا أن المذهب الواقعى مادى بحت ، أى أنه لا يؤمن إلا

على أن أثر يكون أخذ يظهر شيئاً شيئاً فى مرسا بعد ذلك حتى وضع كل الوصوح فى فسفة ديدرو . لقد كان الرأى قبل ظهور ذلك لفيلسوف أن صبور الحاصل تنبثق فى الذهن نتيجة لتهدج احساس واشتعال الأحاسيس . فالإنسان فى حالة تهدج حواسه واشتعال أحاسيسه قد يرى حسناً ما ليس بالحسن . ولكن ديدرو الواقعى الاتجاه هو أول من أصر على أن للجسم وجرداً واقعياً خارج الذهن ، فهو لا ينبثق فى الذهن بفعل الحواس والأحاسيس ، ولكنه انعكاس للواقع الذى يوظف فى انهن فكرة لتتاسق ، أو لعلاقات المتناسقة . وديدرو كذلك أول من طالب الأدباء والفنانين أن يختاروا موضوعاتهم من معركه احياة ، فيرسموا للمجتمع صوراً واقعية تنقر الناس من الرذيلة ، وتحجب إليهم اعتناق لفصيلة . وبذلك وضع هذا الفيلسوف الفرنسى أول حجر فى صرح مذهب الأدب الواقعى

ولكن الفلسفة المثالية لم تعدم أساطيرها لنهن ظهر « كانت » على رأسهم ، فنادى بعزل العمل الفنى عن الواقع ، وبعزل الشكل عن الموضوع ، فالشكل فى نظره مطلق فى ذاته . وما قاله فى ذلك : « لا يجوز أن نشغل باسا بوجود الشئ فى ذاته ، فإن شكله هو الحقيقة الحقيقية ، وهو من صياغة عقلا 11 » . وبذلك وضع الفيلسوف « كانت » أساس مذهب الفن للفن . ولم يلبث الفيلسوف « هيغل » أن تصدى له مقررأ « أن العمل الفنى لا يكتمل إلا باتحاد الشكل والموضوع ، بل باندماج كل منهما فى الآخر ، ولا كيان لأحدهما منعزلاً عن الآخر » . وما قاله ذلك الفيلسوف : « إن العمل الفنى يكشف الحقيقة للوعى فى أشكال مجسنة أو أشكال محسوسة ، فهو انسجام بين المصوبت وبين اماديات » وقد بنى على هذا الرأى حكمه على الأدب والفن لإغربيين بأنهما بلغا الذروة فى ذلك العصر الذهبى ، ثم انحسرا بعده حتى وصلا إلى الحضيض عندما لحا إلى التجريد بعد التجسيد ، وإلى هذا الفيلسوف



وجه فقال إذا هما لم يلمسا أوسع إلمام بتاريخ البشرية على ضربه ناموس تطورها الحضارى ، فإن مثل هذا الإلمام هو الذى يمكنهما من إدراك الصراع فى سبيل التقدم على حقيقته .

على أن العمل الأدبى والفنى لا يكتمل إلا إذا تحلّى بمقومات الفن الأصيل ، وهذا لا يتأتى إلا بتوفر الموهبة الفنية للأديب والفنان ، ويتسع كل منهما بالحرية الخلقة .

أما المذهب الوجودى للأدب والفن فتفرع من لمذهب القوضى الذى انتشر فى روسيا خلال القرن لماضى . ويرى هذا المذهب إلى تعظيم كل ما هو قائم وعمره ، ثم إقامة الحديد على أساس « نظيف » ، فخطته الأساسية هى الهدم ثم البناء ، أو تحقيق الإنسان لوجوده بانقضاء على كل ما يحول دون ازدهاره ويختلف هذا المذهب عن الواقعية فى أن هذه الأخيرة لا تؤمن إلا بالازدهار القائم على التطور . فلخديده يقوم على أساس الهدم ، وهو ينبع منه ، ويسمو على حملته حتى يستهلكه ويحل محله . وكل مرحلة انتقالية هى مرحلة تقدمية بالنسبة إلى وقتها ، ولا بد من أن تؤدى مهمتها ، وتستنفذ أغراضها قبل أن تقضى عليها المرحلة الجديدة وتحل محلها . ومهمة الأدب الواقعى أن يعين الحديد على سرعة البناء والازدهار حتى يصبح أهلا للحول محل القديم المتدهى . إن الأدب الوجودى يمسك المعاول ، ويقوم بعمالة الهدم بنفسه ، فيهدم بذلك عملية التطور ، ويهتد للقوضى . أما الأدب الواقعى فيقوم بدور إرشاد الذى يلقى الضوء على طريق التقدم ، ويكشف عن نواحي الإحلال فى القديم ، ونواحي القوة والخير فى الجديد ، فيعمل على سرعة عملية التطور ، وسرعة تحقيق الأهداف التقدمية . إن المذهب الأول يتخذ موضوعاته الأدبية والفنية من أعراض الفرد وميوله ونزواته ، أما موضوعات المذهب الثانى فمختارة من واقع حياة الجموع المجاهدة فى سبيل التقدم .

بالماديات ، ولا يرى الإنسان إلا آلة مسخرة لها ، مغلوقة على أمرها ، عاجزة عن تحقيق مشيتها . فهو على عكس ذلك يناهض المذهب الفلسفى المادى البحت ، ويقرر أن المعنويات بعد تولدها من الماديات تعود فتؤثر فيها . وأن الإنسان يلعب دوراً إيجابياً فى عملية التطور الحضارى ، فهو بازدياد وعية مستمد من خبرة العمل يزيد التطور الحضارى سرعة ، إنه يتأثر به ويؤثر فيه وهكذا دواليك . ومن كشوف تلك الفلسفة كذلك إمامتها اللثام عن الدموس الذى تتبعه البشرية فى تطورها الحضارى ، وبمكها بذلك من إلقاء أضواء جديدة على التاريخ ، وتفسيره على نحو سليم .

\*\*\*

والذى يعنيها مما تقدم هو أن نتوصل به لفهم الأسس التى وضعتها تلك الفلسفة للأدب والفن . لقد رأيت تلك الفلسفة أن المعنويات تسع من الواقع المادى وتؤثر به وتؤثر فيه على التوالى . وبذلك لا يستطيع الأدب والفن أن يؤديا رسالتهم على الوجه الأكمل ، وهى تصوير الحياة بأمانة وصدق ، إلا بتتبع تلك العملية ، أى بالرجوع إلى الواقع المادى الذى نبعت منه ، وتمهها على على ضوئه بدن تفهها مجردة معزولة عنه ، وتصوير تأثيرها به وتأثيرها فيه ، أى تصوير ذلك الصراع القائم بينهما فى سبيل تطوير الحياة والسمو بها إلى مستويات أعلى . وما دامت تلك الفلسفة ترى أن الإنسان يستطيع بازدياد وعية المستمد من الواقع المادى أن يزيد التطور الحضارى سرعة ، فمهمة الأدب والفن عندها هى أن يعمل على إتمام هذا النوعى بتصوير الواقع على حقيقته دون تزييف أو تبرير ، وإبراز عيوبه والثوائمه وجور أوضاعه ، والأسباب الحقيقية البعيدة الغور لذلك ، وطرق التخلص منها ، وحفز الحمم واستنهاضه للتمكين من مهمة الإنسان الكبرى وهى تقويم المعوج ، ورفع الجور ، والعمل على بناء عالم أفضل .

ولا يستطيع الأديب والفنان تأدية تلك الرسالة على



## الدراسات والبحوث

### الأسطورة والتناص في شعر البياتي

✦ أحمد طعمة حليبي

#### المقدمة:

التناص بوصفه مصطلحاً، شديد الحداثة، لكنه بوصفه مفهوماً، مفرق في القدم. إذ إن مصطلحات (المحاكاة)، و (توظيف الأسطورة)، و (التضمين)، التي تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن الشعر)، وكذلك المصطلحات العربية القديمة: (الاقتباس) و (التضمين)، و (المسرفة)، و (المعارضة والمناقضة)، ليست إلا أشكالاً مختلفة من أشكال التناص بمفهومه المعاصر. والتناص Intertextuality، أو التناصية، أو النصوصية، أو تداول النصوص على اختلاف هي الترجمة هي أبسط تعريف له يسمي وجود علاقة بين نصين، أحدهما سابق والآخر لاحق، وهذه العلاقة قد تكون على صعيد

(✦) أحمد طعمة حليبي كاتب وباحث سوري،  
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا

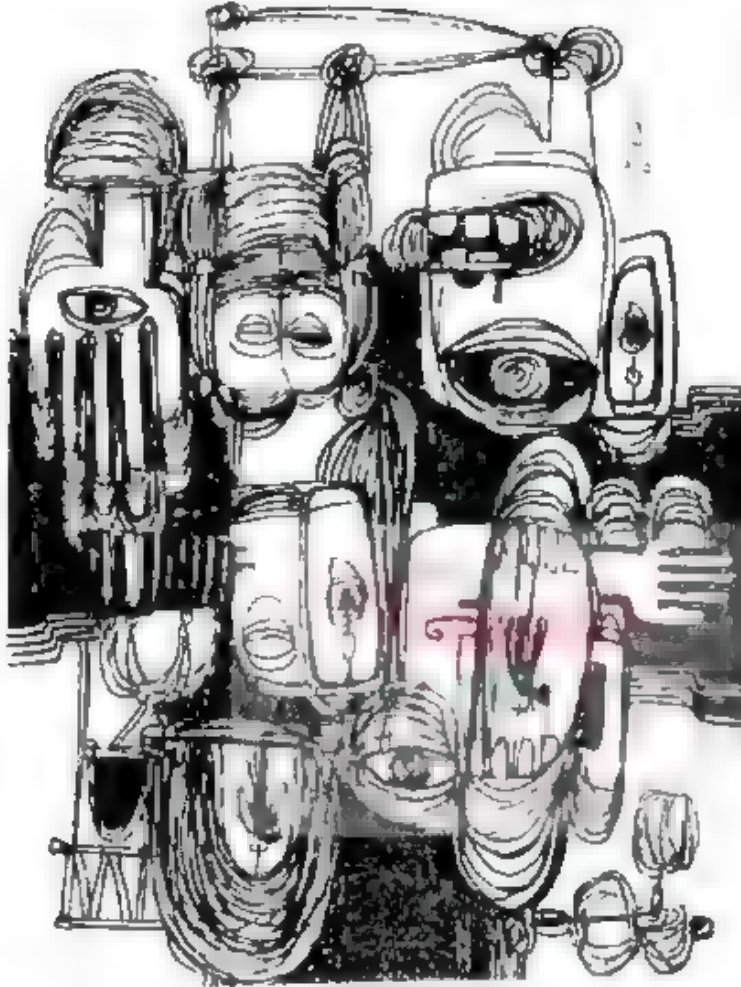


أما الأسطورة، فقد كانت، وما زالت، مصدرًا للإلهام الكثير من الشعراء، على مرّ المصور. وذلك لما هيها من طاقات تمبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق البعة البسيطة المباشرة، ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة، تعمق من تأثير الشعر، وتقوي من فاعليته، وتكسبه بعدًا إنسانيًا شاملاً وواسعًا، من خلال الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية أكثر صقاء وثألاً وعقوبة، وذلك ردّ فعل على الواقع المعاصر، وما يتصف به من زيف وتضعف وتعقيد. وقد اتجه إليها الشعراء المعاصرون، محاولين الهرب من هذا الواقع المؤلم المزوي، وقاشقين عالماً عسوقاً بريشاً بسيطاً، لا تعقيد فيه ولا خداع. فالعودة إلى الأسطورة (محاولة للخلاص من التوتر، والصراع، والقلق، والتمزق، والتعكك، والتشوه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود. بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويميد تواصله بالكون)<sup>(١)</sup>. وإذا كانت الدراسات الأدبية القديمة - كما يرى ريبه ويليك وأوستن وأرين مؤلفا (نظرية الأدب) - قد نظرت إلى الأسطورة، على أنها تزيينات، وزخارف بلاغية، فإن النقد الحديث، يرى أن معنى الأدب، ووظيفته قائمان، بشكل أساسي، في الأسطورة<sup>(٢)</sup>. وتتعدد أهمية الأسطورة، من خلال تجسيدها لحقيقة نفسية واحدة، لجميع

الشكل أو المضمون، أو كليهما معاً، وتتخذ صوراً عدة، كالإشارة، أو الاقتباس أو التضمن، وإلى الآن لم يستقر منطوق التقاص على تعريف موحد له، وقد تفاوتوا في فهم هذا المصطلح، ورسم أبعاده وضوابطه، وذلك لاختلاف التيار النقدي، الذي كانوا ينطلقون منه، ولأن التقاص الية نقدية مستمرة ومتطورة، لا تقف عند شكل ثابت، ولو وقفت لماتت.

وسنحاول صياغة تعريف شامل لنساص، مستفيدين من ذلك، من مجمل الدراسات التقاصية، الأجنبية منها والعربية. فالتقاص - كما نرى - هو أن يعتمد الشاعر إلى نص سابق على بداعه (قد يكون هذا النص أسطورياً، أو دينياً، أو تاريخياً، أو صوفياً، أو أدبياً، أو تراثاً شعبياً)، فيقيم معه علاقة تفاعلية، بحيث تظهر وشائج تلك العلاقة في النص الجديد، وتتخذ هذه العلاقة أشكالاً عدة، كالإقتباس (سواء أكان حرفياً، أم معنوياً)، أو امتصاص محتوى نص سابق، أو الإشارة إليه، أو اعتماد الشكل الأسلوبي لنص سابق، أو استحضار شخصيته (أسطورية كانت، أو أدبية، أو دينية، أو شعبية..). وتتميز تلك العلاقة التفاعلية بوظائف عدة، كالترميز، أو إثارة الوعي، أو خطاب اللاشعور الجمعي، أو تعميق الفكرة وإعناء الموقف.





الشموس، ومن خلال (تكوينها في أعماق اللاوعي الإنساني وتكوينها لهذا اللاوعي، بما هي حقيقة إماسة لأحيا النفس البشرية، حياة ممحقة، إلا بينا) <sup>(١٣)</sup> هي عمل متعدد جدير بالحياة لأن المخيلة الإنسانية، تعيد شحها بطاقات محدودة باستمرار

#### البحث

تشكل الأسطورة في شعر البياتي ظاهرة، تستحق الاهتمام فقد حاز البياتي قصب السبق - من بين معظم الشعراء العرب المعاصرين - في استحضار الأساطير واسيحاتها في كثير من معائده الشعرية. وقد ظهر ذلك بشكل جلي، في ديوانه (سفر الفقر والثورة)،

فتظهر بشكل جديد، لكن من دور ن تعدد شكلها البدائي الأول. وقد اكتشف الشاعر العربي المعاصر هي لأسطورة نصاً هيباً معادلاً لما يسمى إلى التعبير عنه، هراج يترك للأسطورة حيزه الضيق عنه، بحيث بدت الأسطورة وكأنها الحامل لها حس السعري <sup>(١٤)</sup>



وإن ما بلغت النظر في تناص البياتي مع الأسطورة، ليس هو الكم الهائل من الأساطير، واستدعائها المتكرر في كثير من القصائد، فحسب، وإنما منهج البياتي في استخدام الأسطورة، وجعلها عنصراً بنائياً هاماً وفاعلاً، تنهض عليه قصائده الشعرية، هو ما يجب أن يعطى الأهمية الكبرى، فالبياتي لا يستعيد قصاصيل الأساطير، وأحداثها الجزئية، بل يصوغ الأسطورة من جديد، فيكسبها بناءً فنياً جديداً، ليس فيه من الأسطورة الأم، إلا لروح، والموقف العام، الذي قامت عليه في حالتها الأولى، بحيث يحمل هذا الموقف العام رمزاً للموقف المعاصر المشابه له<sup>(٤)</sup>.

وهيما يلبي تماذج من التناص الأسطوري هي شعره

تعددت أشكال التناص مع أسطورة سيزيف<sup>(٥)</sup> في شعر البياتي، وقد جسد من خلالها البياتي رؤيته الشعرية لمعنى القهر والمذابح، بحيث أصبحت هذه الأسطورة لديه، ركيزة أساسية، ربط من خلالها بين المحنة الذاتية والمحنة الجماعية للإنسانية كلها، ويطأ طناً محكماً، إذ إن الاستخدام الفني الصحيح للأسطورة، يقوم على إحكام الرقطة بين الماضي (الأسطورة) والحاضر (الواقع)، وليس هو مجرد استحضار الأسطورة (فائقان الأسطوري التاجح، بهمل مغزى الأسطورة من حيث

الذي رأت فيه (ويتاً عوض) نقطة تحول في تجربة البياتي الشعرية، إذ إنه عبّر به عن التجربة الإنسانية الشاملة، وكان البداية التي طور بعدها استخدامه الأسطوري، في دواوينه التي تلت (سفر الفقر والثورة)<sup>(٦)</sup>.

وربما كان البياتي متأثراً- في استحضار الأسطورة، واستخدام المنهج الأسطوري-<sup>(٦)</sup> بالشاعر الأمريكي ت. س. إليوت، الذي هو في رأي كثير من النقاد، أوضح شاعر في العصر الحديث، التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر، نظرياً وعملياً<sup>(٧)</sup>. وقد استطاع البياتي أن يستثمر طاقات التعبير الأسطوري، إلى حد ما الأقصى، هادفاً من وراء ذلك إلى ربط دفقة الشعوري بالماضي، بالأسطورة، بالذاكرة الجمعية للإنسان، عساه أن يكون أكثر قدرة على التوصل، ولعله من خلال ذلك، يسعى إلى تأكيد قوة حضوره، ومحاولته قهر آلام الفرية، التي يعيشها في هذا العصر.

ويؤكد البياتي في لقاء أجري معه، أهمية الأسطورة، بالنسبة إليه خاصة، وللشعراء المعاصرين عامة، فيقول (من دون الأسطورة تجوع القصيدة وتعمى، وتتحول إلى مشروع، أو هيكل لجثة ميتة)<sup>(٨)</sup>. وإذن فلا شعر، لدى البياتي، لا يقوم على استحضار الأسطورة، أو جوها العام، أو هيكلها البنائي.



يا فارس عصر أدرك الزلزال

تعال. أنت متعب، تعال!

ونلاحظ هنا، أن البياتي، الذي يتوجه إلى البير كامو (سيزيف العصور)، كما يسميه، ربما قصد نفسه هو، من حيث تحمله لآلام القرية، والنصي بمعناها الوجودي. لقد امتاح البياتي من أسطورة سيزيف فكرتها الأساسية، التي تدور حول معنى العذاب/ والآلام التي يواجهها الإنسان، وحاول إسقاط مغزى تلك الأسطورة، على كل أولئك الذين **يصطهدون**، ويعذبون (فالأعلال أدمتك يا سيزيف).

وقد استعمل البياتي أسطورة جلجامش<sup>(١٢)</sup>، التي تدور حول فكرة البحث عن الخلود، حيث حاول جلجامش بطل الأسطورة، أن يجد عشبة الحياة لصديقه أنكيادو، ولكن من دون جدوى. وقد تم التفاعل النصي من خلال استحضار بعض أحداث هذه الأسطورة، وخاصة موت أنكيادو، ورحف الديدان على وجهه، وحزن جلجامش العظيم عليه، وعدم تصديق جلجامش ما حدث لصديقه أنكيادو. وذلك لعدم إدراكه أن الموت مقدر على كل إنسان، وأنه حاتمة المطام.

وقد استثمر البياتي هذه الأسطورة، ليربط بينها وبين مقتل الشاعر الإسباني

عنايتها بالبحثائق العليا، وبكل ما وراء الطبيعة، ويقبل على قطاعات منها، أي يمثل شرائح، ومواقف منها، فيطورها التطوير الذي يصور الواقع المتغير..<sup>(١١)</sup>.

وقد استدعى البياتي أسطورة سيزيف، بشكل مباشر، من خلال استحضار شخصية سيزيف بطل الأسطورة التي هي رمز للعمل غير المجدي، والالم المستمر، والعذاب غير المنتهي، حيث إن الآلهة قد كتبت على سيزيف أن يتحمل العذاب والالم والقهر، بمواصلة دحرجه الصخرة إلى الأعلى، حتى إذا وصلت الصخرة إلى القمة، انحدرت، وهكذا يعود سيزيف إلى دحرجتها في دورة مستمرة إلى الأبد. يقول البياتي<sup>(١٢)</sup>:

سبعة أقمار على التلال

حافية، أسلحة، أقوال

ضماير، أقفال

للبيع - أنت متعب، تعال!

نهم في حدائق الليال

تطارده الخلال

نرقب فجر العالم الجديد في الجبال

نمسك في شباكننا فراشة المحال

نشرب شاي العصر في وهران.

فالأعلال

أدمتك يا سيزيف



يُحيطها سورٌ من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

وأيتها والدود

يأكل وجهي وضميري عن مسود

قلت لامي الأرض، هل أعود؟

فضحكت ونفضت عني رداء الدود

ومسحت وجهي بفيض النور.

لقد أصبحت الأسطورة، في يد لبياتي،  
أداة بناء فني، قادرة على توحيد مختلف  
المصور والماكن والثقافات، لتصبح جزءاً  
من ثقافة عصرنا<sup>(١٥)</sup>. ولتغدو المعبر الأول  
عن كل ما يعتج في داخل البياتي، من  
قضاياها المحس الإنسانية، وعن الهم  
الإنساني العام، الذي أصبح البياتي بطله  
لاول، بلا منازع، لها هو البياتي يستدعي  
أسطورة بروميشيوس<sup>(١٦)</sup>. متقمصاً  
شخصية بطلها سارق النار، الذي سرق  
النار من الشمس، وقدمها إلى البشرية،  
متحدياً، بذلك الآلهة التي لم تتركه من دون  
عقاب<sup>(١٧)</sup>:

هاجمني اللصوص في باريس

وانتزعوا دهاتري وخضبوا بالدم

مكميات النور والأسطفت

وتركوني ميت

لكني نهضت، يا حبيبتي، قبل طلوع

الشجر

لوركا، الذي ناضل من أجل الحرية، وقُتل  
في سبيلها، موحداً في النهاية بينه وبين كل  
من أنكيديو ولوركا، يقول البياتي في  
قصيدته (مراتي لوركا)<sup>(١٨)</sup>:

- ١ -

يبشر بطن الأيل الخنزير

يموت (أنكيديو) على السرير

مبتسماً حزين

كما تموت دودة في الطين

أدركه مصير لقمان مصير نسر

السابع في النهاية

تمت قصول هذه الرواية

لن تجد الضوء ولا الحياة

هذه الطبيعة الحسنة

قدّرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب

القصول

ماذا لموتي أه يا مليكتي أقول؟

والشعلة الزرقاء

لم أزرها ولم أزر بلادها البعيدة.

- ٢ -

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يُولد الإنسان في أبوابها الألف ولا

يموت



الأسطورة واقتناص

تبين. وإنما تظل مختلفة إلى الأبد. وذلك لأن اليأس من محيى الثورة والتعدد، قد بلغ من البهائي مبلغاً عظيماً، مما جعله يقطع الرجاء من ظهور العشاء، وهذا ما دفعه إلى قلب دلالة الأسطورة.

إن عملية عكس الدلالة هي التحويل الأساسي في الأسطورة، حيث قدمت التجربة الحديثة بإخضاع الأسطورة، إلى سياق النصيدة الحاضر. لإعطاء النص الشحنة الشعرية المطلوبة، التي تقوم هنا على فقد الأمل في البعث والتجديد<sup>(١٩)</sup>.

رايت شاعر المعرة

يطوف حول البيت

ممتقاً ومست

قلت، شياي ضاع في انتظاراتها، فقال،

إياك والسؤال

فلن يرد جبل (التوباد)

لسائل جواب

قلت، شياي ضاع في المقابر

والكتب الصفراء والمحابر

من بلد لبلد مهاجر

انتظرت في كل مقاهي العالم الكبير

قلت أراها في غد وخائني التقدير

عقارب الساعات دارت، أكلت عمري بلا

حساب

أحمل زنبق الحقول وعذاب الحرف

وتار هذا العصر

للوطن المفتوح مثل القبر.

ويلاحظ الملقني أن شخصية البهائي قد اتحدت مع شخصية البطل الأسطوري بروميثيوس، حيث تلحق هاتان الشخصيتان، في كونها تحملان شحنة الضياء، التي تثير للبشرية دربها، وتهديها الطريق القويم. فالبهائي- كما بروميثيوس- سرق النار، ليعيد للإنسانية نض الحياة وهمة الكلمة، في زمن ضاعت فيه المبادئ والمثل والقيم، وفقدت فيه الكلمة قداسها وحرثها.

وشمة نص شعري آخر، تنحرف فيه عملية التناص مع الأسطورة، من خلال استحضار البهائي أسطورة العنقاء<sup>(٢٠)</sup>، التي تشير إلى معنى التجدد، والانبعاث الدائم، وهي في ذلك، قريبة الدلالة من أسطورة عشتار، لكن عملية التفاعل النصي بين الأسطورة الأم، ونص البهائي الشعري، قد تمت بعد إحضار مغزى الأسطورة، تبعاً لما تقتضيه رؤية البهائي، فالعنقاء، عنده، تظهر في دلالة مفارقة لما هي عليه في الأسطورة الأصل، إذ إن تجدد الاحتراق، وبعث الحياة من جديد، لا يتوقضان في الأسطورة القديمة، لكن البهائي في سياقه الشعري الجديد، يجعل العنقاء لا تظهر ولا



قال لعل وعسى... وغاب

شيخ المهرة الضرير أغلق الأبواب.

إن البياتي يتعامل مع الأسطورة بوصفها فني مركز، من خلال المزج بين الماضي الأسطوري والحاضر الواقعي، فقد استثمر أسطورة أوديب<sup>(٢٠)</sup> - الذي استطلع أن يحل لغز الوحش، الذي يقف على أبواب طيبة، ويخلص أهلها من شروره - في تأكيد قوة الشعر وفاعليته، في تحريك ضمائر الناس، والفائز في وجدانهم، وتأكيد أن دورهم لا يقل عن دور الجندي، الذي يحمل السلاح، ويدافع عن كرامة الأمة، بل لربما أصبحوا وحدهم، حاملي راية الدفاع عن شعوبهم. وقد تم التماس هنا من خلال المماثلة بين أوديب ويحل للأسطورة، والشعراء الذين يتحدث عنهم البياتي، حيث يقوم كل منهما بدور فعال في خدمة الأمة، بل ويتخذ كل منهما صفة المخلص والمُنقذ<sup>(٢١)</sup>.

لم يبق أحد

يتحدى الوحش الرابض

في بوابة (متيبة)

أو يرحل مجنوناً بالعشق

إلى شيراز

غير الشعراء

ويستلهم البياتي أسطورة أورفيوس<sup>(٢٢)</sup> - ذلك المفتي الشهير، الذي سحر بتخماته جميع الكائنات - والتي تشير

إلى معنى التضحية والنضال المرير والجهد الشاق، الذي لا يجني صاحبه منه غير الخيبة والهزيمة، في محاولة منه للبحث عن بدائل للنسوة والانبعاث، في عالم الضياع والتشتت والجذب، ويرى صبيحي الدين صبيحي، في اختيار البياتي لأسطورة أورفيوس، في رحلته الشاقة المحيية، من دون أبطال الأساطير الفائزين، دليلاً على مجاهدة وفجعية، تكاد تبلغ حد اليأس، من أن تبعث حضارة هذه الأمة مرة أخرى، بعد كل المحاولات والنضحيات في هذا السبيل<sup>(٢٣)</sup> يقول البياتي<sup>(٢٤)</sup>

صلوات الريح في آشور والفراس في درع  
الحديد

دون أن يهرم في الحرب يموت

ويذرى في الديار ميس رماداً وقشور

تحت سور الليل والنور الخرافي يطير

ناطحاً في قرنه الشمس التي علقها

الكاهن في سقف الوجود

والفتون شهد

والى النار التي أوقدها الرعيان في

الأفق سجود.

إنه مشهد الموت الشامل، الذي يسيطر على المجتمع كله، والذي يدفع البياتي إلى الانكفاء على نفسه، حيث يقبع وحيداً في كهفه ومتفاه، يرسم الشور الخرافي (رمز الخصب والنبعث) على جدران الكهف، معبراً عن حلمه بالخصب والانبعاث، من



ميتاً أبعثُ في درع الحديد.

وعلى الرغم من بروز لحظات الأمل، وتقدم زمن تحقق الولادة والبعث، فإن الولادة التي تتم أخيراً، تظهر متحجرة مشوهة مخيبة لآمال الشاعر، لقد كانت رحلة أورفيوس/ البياني رحلة شاقة ومضنية، لا فائدة منها، غير الموت والهلاك (٢٧)

عبثاً تمسك خيط النور في كل  
المصور

باحثاً في كسوم القش عن الإبرة  
محموماً، طريد.

وتحمل أسطورة عشتار (٢٨) دلالات واسمة في شعر البياني، حيث يتم التناص معها مع حلال بروز مغزى الانبعاث والتجديد، الذي تشير إليه، ويكاد حضورها يكون مسيطرأ على معظم قصائد البياني. مواء أكان هذا الحضور بشكل مباشر، أم بشكل غير مباشر، ووراء هذه الأسطورة تقبع معظم أساطير البياني، وعشتار، لدى البياني، تظهر في صور متعددة ومتباينة، وذلك تبعاً للموقف، أو الحالة النفسية، التي تسيطر على البياني، فمرة تظهر حزينة، باكية لعدم تحقق بعث الأمة، وثورتها (٢٩):

أه ماذا للمغنى سأقول

عندما تصول تحت السور في الليل  
الخيول

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور

خلال بعث الأمة، مسوياً بينه وبين أورفيوس، الذي ظل يبعث عن زوجته حتى مات (٢٥)؛

فلماذا أنت في الكهف وحيد

ترسم الشور الخرافي على الجدران  
بالنار وتلتف بأسمال الشريد

حاملاً خصلة شعر الشمس تبكيها،  
وتبكي المستحيل

حالماً عبر الليالي بالرحيل

وبشطان عصور يولد الإنسان فيها من  
حديد

لكن دفقة الشور بالانبعاث، ما تلت أن تهدأ، ثم تعود إلى الارتفاع، مع مشهد في المبعث الواضح، والجهد غير المحق (٢٦)

ولماذا أنت في المنفى مع الموت وأوراق  
الخریف؟

ترتدي أسماهم، تبعث في كل المصور  
باحثاً في كسوم القش عن الإبرة،  
محموماً طريد.

تأجك الشوك، ولعلاك الجليد

- عبثاً تصرخ فالليل طويل

وخطا ساعاته في مدن التمل حريق

- أه ما أوحش ليلائي على أسوار آشور  
مع الموت وأوراق الخريف

وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور  
والفجر البعيد



وتبكي عشتروت

ومرة تظهر في حالة احتضار، تموت في النهاية، ويموت معها الأمل بالخصب والتجدد<sup>(٣٠)</sup>.

لكنما عشتار

ظلت على الجدار

مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب والصمت والأعشاب.

وأجلى نص شعري ظهر فيه التناس مع أسطورة عشتار، لدى البياتي، هو قصيدته (قصائد حب إلى عشتار)، التي تمثل نموذج الموت والانبعاث المتحسد في الأم الكبرى وزوجها تموز، والتي ترمز إلى مهت للنورة والأرض والحضارة، وإلى إيمان بحتمية الانبعاث وتحقق الولادة الجديدة، التي فزيع الطلام، وتحقق الانتصار على الموت بالحب<sup>(٣١)</sup>.

ومع أن عشتار قد ظهرت في صور متباينة، لدى البياتي، كما ذكرنا آنفاً، فإن صورة الخصب والنماء هي الصورة الثابتة المحيطة لدى البياتي، فعشتار البياتي تعتل ثلاثية الحب والثورة والحرية والتي يسمي على أساسها معظم شعر البياتي، إن لم نقل كله. وهذه الثلاثية، كما هو معلوم، سبب أساسي لتحقيق الخير والخصب والنماء<sup>(٣٢)</sup>.

- همتى عشتار للبيت مع العصفور

والنور تعود

- همتى تنهل كالنجمة عشتار وقاتي

مثلما أقبل في ذات مساء

ملك الحب لكي يتلو على الميت سفر الجامعة

ويغطي بيد الرحمة وجهي وحياتي لفاجعة.

### الخاتمة

وهكذا رأينا أن البياتي يغمز نفسه في هذا العالم الأسطوري حتى القرار<sup>(٣٣)</sup>، لتصفو الأسطورة لديه معيناً تناصياً لا ينصب، يلجأ إليه كلما أراد أن يميز عن الواقع المصوب للعاصر، وما يكتنفه من أرمات، ولتكون الملها الوحيد، الذي يسكن إليه البياتي، كلما ألت بالأمة التوائب، ولتكون البديل البري، العقوي، عن عالم متشابك معقد. وقد رأينا أن البياتي لم يكن يهدف من وراء استحضار الأساطير، عرض ثقافته الأسطورية على المتلقي، وإظهار قوة ما يتمتع به من معرفة، بل كانت الأسطورة لديه ركيزة أساسية، يبنى على أنقاضها مدينته الفاضلة المنشودة، ويرسم من خلالها رؤيته الشاملة للمستقبل، كما كانت وسيلة تمهيرية، يسمي من خلالها إلى تحقيق قوة التوصيل، كما يسعى من خلالها أيضاً إلى التجديد.



## الحواشي

- ١- مجلته، ١٩٨٥- الأسطورة، ص: ٤٦.
- ٢- وبليك، ١٩٨٧- نظرية الأدب، ص: ٢٠٠.
- ٣- عوض، ١٩٧٨- أسطورة الموت والانبعث، ص: ٥.
- ٤- كليب، ١٩٩٧- وعي الحداثة، ص: ٧١.
- ٥- عوض، ص: ١٥٧.
- ٦- إسماعيل، بلا تاريخ- الشعر العربي المعاصر، ص: ٢٢٠.
- ٧- المصدر نفسه، ص: ٢٢٠.
- ٨- جريدة الرأي العام الكويتية ١٩٩٧- ص: ٩.
- ٩- أحمد، ١٩٧٨- الرمز والرمزية، ص: ٢١٧.
- ١٠- سهيزيف: أراد زيوس أن يحكم بالمرتبة على سيريف، لأنه أفضى سره المتمرد سيريف، إلا أن هاديس قاضاه، وعاقبه في العالم السفلي، بأن جعله ينقل صخرة إلى أعلى هضبة، ما إن تصل، حتى تندرج إلى السفح ثانية.
- ١١- زكي، ١٩٦٧- الأساطير، ص: ٢٨٨- ٢٨٩.
- ١٢- البيان، ١٩٩٠- الديوان، ٤٥٩/١.
- ١٣- جلجامش: حاكم مدينة أوروك، طغى وتجبر، فتوصل شعبه إلى الآلهة أن تخلق منافساً يقهره، فخلقت الآلهة شخصاً، وأسمته أنكيو، ولكن أنكيو وجلجامش صارا صديقين، بعد المعركة التي دارت بينهما، ثم مات أنكيو، بعد مرض شديد أصابه، وقد حاول جلجامش أن يبعث من عشبة الحلود ليعيد صديقه أنكيو إلى
- الحياة ولكن محاولاته باءت بالفشل. ينظر: شابيرو، ص: ١٠٦.
- ١٤- البيان، ١٥١/٢- ١٥٧.
- ١٥- أحمد، ص: ٢٩٧.
- ١٦- بروميتيوس: عهد زيوس إلى بروميتيوس وأبيميتيوس، بخلق البشرية والحيوانات فقاما بصنع البشرية من طين وماء. على شاكلة الآلهة. منح ابهميتيوس الحيوانات الأخرى، كل ما يملكه الإنسان، فعمد بروميتيوس إلى منح الإنسان النار، حتى يصوق على الحيوانات، وقد قبلى بروميتيوس قصبة الإنسان ضد الآلهة. ولذلك انتزع زيوس النار من الإنسان، نكر بروميتيوس قام بسرقة النار من السماء، في قصبة، وأعادها إلى الناس. وقد عاقبه زيوس بأن كبله على صخرة في جبل، وجعل نسرأ يلتهم كبده، كل يوم. مؤبه هرقل، وأقذه من ريقته، يعتبر بروميتيوس واهب الفكر العميق والحكمة. ينظر: شابيرو، ص: ٢٠٩.
- ١٧- البيان، ١٣٧/٢.
- ١٨- المنشاء: طائر أسطوري مصري الأملي، تحدث عنه الكتاب اليونان والرومان، وكان المصريون القدماء يتصورونه على هيئة نطق. وأما اليونان والرومان، فقد تصوروه على شكل طاووس أو نسر. وقد نسجت حول موته، وولادة حلقه أساطير كثيرة منها أنه يعود إلى مصر، كل خمسة، أو ألف وأربعمئة وواحد وستين عاماً، وهذا



الرقصان لهما علاقة بالتجيم، فينشن عشه، ثم يموت، ومن جثته تخرج عشاء جديدة. يقال: إنه ينشر صدره حتى تتدفق منه الدماء، التي يخلق منها ظيفته. كما يقال: إنه يحرق نفسه في عشه، ومن رماحه يخرج ولده. وقد أصبحت العشاء رمزاً للموت. ينظر: عثمان، ١٩٨٢ - معجم الأساطير اليونانية، ص: ٢٢٢.

وفي لسان العرب: العشاء: طائر ضخم، ليس بالعقاب، وقيل: (العشاء: العربة) كلمة لا أصل لها، يقال: إنها طائر عظيم، لا يرى إلا في الدهور، قال الزجاج: العشاء: الغرب كلمة لا أصل لها، يقال: إنها طائر لم يره أحد.. ينظر: ابن منظور، ١٩٩٧ - لسان العرب، ٤٣٣/٦ - ٤٣٤.

عجوزاً، وقتله، من غير أن يعرف من هو، وقد كان لا يوس نفسه، وتحقق الجزء الأول من السورة، حل أوديب اللغز وأشد طيبة من الغول، ومكافأة له، تسلم التاج، وتزوج جوكاستا، وأنجب منها أطفالاً أربعة... وعندما حل الطاعون في المدينة، بسبب قتل لا يوس، صمم أوديب على معاقبة الفائل، وعلى الرغم من تحذير ترمسياس بأن النتائج ستكون وخيمة، تابع أوديب البحث، إلى أن انكشف له أنه قاتل أبيه، ومضاهع أمه، فانتحرت جوكاستا، وسمل أوديب عينيه، ينظر: شابيرو، ١٨٦ - ١٨٧.

٢١ - البيهاتي، ١٩٩٩ - نصوص شرقية، ص: ١٠٥.

٢٢ - أورفيوس: شاعر وموسيقي بارع، علمه أبولو الموزع على الشهادة، حتى صارت موسيقاه تحرك الألبية والناس والحجارة. ذهب إلى هاديس ليسترد زوجته يوريديس هزّ مشاعر كل العالم السفلي بموسيقاه. وأغنيته الحزينة، وافق الرب هاديس على إعادته يوريديس إلى العالم السفلي، على شرط ألا يلتفت أورفيوس إلى الوراء، طامناً أنها في رحلتها، ولكن قبل أن يصل إلى الأرض بقليل لح زوجته لحمة سريرة، دفعه إليها الشوق والحب، ففقدتها. فراح أورفيوس يهيم وحيداً، يقني أغنيته الحزينة إلى أن وصل إلى تراقيا، حيث مرقته امرأة، في نوبة جنون باخوسية. ينظر: شابيرو، ص: ١٩١ - ١٩٢.

٢٣ - صبيح، ١٩٨٦ - الرأيا في شعر البيهاتي، ص: ٢١٣ - ٢١٤.

٢٠ - أوديب استمع لا يوس ملكة ملية إلى هودة تقول: إن أول مولود ذكر ينجبه من جوكاستا، سوف يقتول جريمته قتل الأب، ومضاجعة الأم. وعندما ولد لهما أوديب، ربط لا يوس رجله إلى مضطهما، وأمر راعياً أن يتركه على قمة جبل سيثيرون، يموت هناك، لكن الراعي أشسفق على الطفل، وأعطاه لصديق له، فآخذته هذه الصديق إلى بوليبيوس، وميروي، ملك ومملكة كورنثة، فأنجدها ابناً لهما، ولما كبر سمع شائعة تقول به متفنن وليس ابناً، وبحثاً عن الحقيقة ذهب إلى معهد بلقي، فعرف أنه مقدر عليه أن يقتل أباه، ويتزوج من أمه، لكنه لا يعرف أبوه. وحتى يتجنب أي خطأ، افترض أن أبوه مما بوليبيوس وميروي، فقرر ألا يعود إلى كورنثة، وأن يذهب إلى طيبة. وفي طريقه قابل رجلاً



- ٢٤ البياتي، ٢٠٢/٢.
- ٢٥- المصدر نفسه، ٢٠٣/٢.
- ٢٦- المصدر نفسه، ٢٠٤/٢.
- ٢٧- المصدر نفسه، ٢٠٤/٢.
- ٢٨- عشتار: ربة الخصب والأمومة، التي تجسد كوكب الزهرة، ومزها النجمة، عُبدت في أوروك، كربة الرقبة والحب والرغبة، تمثل الخصب والأنثى والطبيعة، واعتبرت ربة القمر، اسمها اليوناني هو أمستارتي، اسمها السامي عشتروتي.
- ٢٩- البياتي، ١٩٩/٢- ٢٠٠.
- ٣٠- المصدر نفسه، ٧٨/٢.
- ٣١- عوض، ص: ١٦٠.
- ٣٢- البياتي، ٢٠٥/٢- ٢٠٦.
- ٣٣- الكبيسي، ١٩٧٤- مقالة في الأساطير، ص: ٢٢.

### المصادر والمراجع

- ١- إسماعيل عز الدين، بلا ناربح- الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت.
- ٢- أحمد محمد فتوح، ١٩٧٨ في الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار المعارف، القاهرة.
- ٣- البياتي عبد الوهاب، ١٩٩٠- الديوان، ط١، دار العودة، بيروت.
- ٤- البياتي عبد الوهاب، ١٩٩٩- نصوص شرقية، ط١، دار المدى دمشق.
- ٥- جريدة الراي العام الكويتية، ١٩٨٦، ع ٧٤٩٦.
- ٦- زكي أحمد كمال، ١٩٦٧، الأساطير، دار الكاتب العربي، القاهرة.
- ٧- شابيرو ماكس: ورودا هندريكس، ١٩٩٩- معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق.
- ٨- صبيحي محيي الدين، ١٩٨٦- الرؤيا في شعر البياتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ٩- عثمان سهيل: والأصغر عبد الرزاق،
- ١٩٨٣- معجم لأساطير المونثانية والرومانية، ط١، وزارة الثقافة، دمشق.
- ١٠- عوض ريقها، ١٩٧٨- أسطورة الموت والأنعام في الشعر العربي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- ١١- الكبيسي طراد، ١٩٧٤- مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة، دمشق.
- ١٢- كليب سعد الدين، ١٩٩٧- وعي الحداثة اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ١٣- صعبك أحمد زيد، ١٩٨٥- الأسطورة مجلة الموقف الأدبي، ع: ١٧٢، أب، دمشق.
- ١٤- ابن منظور، ١٩٩٧- لسان العرب، ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- ١٥- ويليك رنهيه: وارين أوستن، ١٩٨٧- نظرية الأدب، تر: صبيحي محيي الدين، صبرا: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.



## الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة

د. محمد بلوحي\*

**حظي** للدرس البلاغي عند العرب بكثير من الاهتمام، وذلك لأن (البلاغة) كانت تحمل منذ نشأتها بنور العبقرية العربية في جلالها وقدرتها على استكشاف مواطن النفس الإنسانية حين تقول فتجيد، وحين تتلقى فتحسن التلقي، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، وقد أدرك العرب قيمة الدرس البلاغي من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقي، وقدرة الكلمة على التأثير والتعبير باعتباره أن البلاغة هي لبصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ على حد وصف الرماني في رسائله في إعجاز القرآن.

والأسلوب من أمهات القضايا البلاغية العربية التي تجسدت من خلال درسيها مدى قدرة البلاغي العربي القديم على التنظير لمرّ جمالية الخطاب سواء أكان شعراً أم نثراً، فربط الدرس البلاغي في نظريته إلى الأسلوب بين النحو من حيث هو درس لآليات ومكونات الحملة العربية وبين توليده للدلالة داخل النص، وبذلك تجاوز الكثير من الأطروحات البلاغية التي سبقته، من مثل اشكالية اللفظ والمعنى، وأيهما الأساس في تشكيل جمالية الفضاء في الخطاب؟.

### الأسلوب في التراث البلاغي العربي:

احتفى الدرس العربي منذ القرن الثاني للهجري بدراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني الذي امتدعت - بالضرورة - من تعرضوا للتفسير أن يفهموا مدلول لفظة 'أسلوب' عند البحث في الموارد بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب الكلام العربي، متخذين ذلك وسيلة لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم.

\* أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة ميدي بوليس - الجزائر.



لقد كان لعلماء متقدمين كآبي عبيدة (— 210 هـ) والأخفش سعيد بن مسعدة (— 207 هـ) والسراء (— 208 هـ) الجهد الكبير في إثراء مفهوم الأسلوب في الشعر وحلأ أشكاله، رغم تباين الأهتمام التي سموا إليها، بين ملاحظة الخطاب القرآني وإعجازه أو دفع صعوب الملحين في القرآن وعربيته.

وإذا التفتنا إلى المعجميين فإننا نجدهم يعرفون الأسلوب بالطريقة والعن، فالربدي يعرف الأسلوب بـ ((السطر من النخيل و"الطريق" بأحد فيه، وكل طريق مستد فهو أسلوب، والأسلوب: الوجه والمذهب، يقال هم في أسلوب سوء، ويجمع على ساليب، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالصم "العن"، يقال أحد فلان في أساليب من القول أي أفانين منه))<sup>(1)</sup>. ويذهب الفيروز أبادي نفس المذهب إلى أن ((الأسلوب الطريق))<sup>(2)</sup>. ويعتبه الرازي د ((العن))<sup>(3)</sup>.

أما إذا بحثنا في مفهوم الأسلوب عند البلاغيين فإننا نجد ابن طباطبا العلوي (— 322 هـ) من الأوائل الذين التمسوا للأسلوب مفهوماً رغم عدم تسميته لفظاً بالأسلوب؛ حيث محدده يشير إلى ذلك عند حديثه عن طريقة الشاعر إذا رغب السطم، فمحصو ((المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره سراً، وأعد له ما يليه ياء من اللفاظ التي تصبغها والعوافي التي توافقها، والورن الذي يسلم له القول عليه، فإذا تفق له بيت بشكل المعنى الذي يرومه أثبه، وأعصر فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تسبق للشعر وتزويق لنبون القول فيه ين يعلق كل بيت بتفق نظم، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، ركزت الأبيات وفق بينها بأبيات تكرر نظماً لها وسلكاً جامعاً لما تضمنت منها))<sup>(4)</sup>. ومن ثم نجد أن الأسلوب هو أسس صناعة الشعر، يجمع بين الروية التي يمتلكها الشاعر والاحتراب اللغوي والإيقاعي والجمالي، يتأمل المبدع من خلاله ((ما أذاه إليه طبيعة وسنجه إليه فكره، يستقصي أعاده، ويروم ما وهي منه))<sup>(5)</sup>، وبذلك يؤدي رسالته مراعاة رؤيته وأفق انتظار المتلقي.

إن مفهوم الأسلوب الجيد القائم على أصول فنية كالمطابقة بين اللفظ والمعنى ابتداءً والتوفيق بين القوافي والأبيات انتهاء قائم من اهتمام ابن طنبطبا بخصائص نظم الشعر، لأن شأن الشاعر — في اعتقاد ابن طنبطبا — كشأن ((النساج الحادق الذي يوفق وشبه بأحسن التوفيق ويسديه ويبيره))<sup>(6)</sup> حتى يجلي نظمته في أحسن حلة، ولا يتأتى له ذلك إلا بالحدق في صناعة الأسلوب والتحكم في البيات.

(1) — نوح المروسي / الربدي — 302 / 1

(2) — الفاسوس الخيط / الفيروز أبادي — 86 / 1

(3) — مختار الصحاح / الرازي، ص 130.

(4) — عيار الشعر / ابن طباطبا، ص 11

(5) — المرجع السابق، ص 11

(6) — منه، ص 11



والى جانب اهتمام ابن طباطبا بحاصية التلاؤم بين مواد الشعر يؤكد كذلك خاصية الصدق في التجربة الشعرية، ولا يكون ذلك على مستوى المبدع بل تتعداها إلى المتلقي الذي يتأثر لما يتلقاه مما قد عهده طبيعة وقلته مداركه، فينثر بذلك مكان دفيناً، ويجلب مكان مكتوناً.

وليس هذا فحسب، بل الصدق يتجسد — كذلك — على مستوى ثالث بشروط فيه موافقة تجربة السامعين، إذ يوظف الشاعر تجاربهم في أشكال صور استعارية، وقد لحص ابن طباطبا هذه الخاصية الأسلوبية في جملة تدعو الشاعر لأن يعتمد الصدق والإصابة في تركيب الصور وسجها ولا يتأني له ذلك إلا بالحق في تنويع نسج أساليبه.

لا يقف ابن طباطبا عند الصدق في ضبطه لخصائص الأسلوب، بل يؤكد ضرورة المراجعة والاستناد لما سجه الشاعر، فبغير كلمة نائية باخرى مألوفة، وبغير بك لفظه مستهجة لفظه مألوفة بقية، سعياً لغاية الوضوح؛ لأن منتهى الشاعر أن يستوعب السامع فكرته، وتالياً يجد ما يصبو إليه من تأثير في المتلقي استمراراً له.

إن المنامل في نظرية ابن طباطبا إلى الأسلوب يجد أنها لا تقوم على أصل واحد متفرد كاللفظ والمعنى، بل يرى ((أن الأسلوب ليس المعنى وحده واللفظ وحده، وإنما هو مركب من عناصر مختلفة يستلزمها انقضاء من ذهبه ومن نفسه ومن دونه تلك العناصر هي الأفكار، والصور والعواطف، ثم الألفاظ المركبة والمحسسات المختلفة))، ومن ثم فالأسلوب في النص هو الأساس في نسج بيئته عبر جميع مستوياتها.

تتعمق النظرة إلى الأسلوب في التراث السلافي مع أطروحات عبد القاهر الجرجاني (471 هـ)؛ إذ نجده يساوي بين الأسلوب والنظم، لأن الأسلوب عنده لا يفصل عن رؤيته للنظم، بل نجده يماثل يسهم من حيث أنهما يشكلان تنوعاً نوعياً خاصاً بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار، ومن ثم يذهب عبد القاهر إلى أن الأسلوب صرّب من النظم وطريقة فيه.

إذا كان الأسلوب — كذلك — يجب أن يتوحد فيه المبدع اللفظ لمقتضى التفرّد الذاتي في انتقاء اللغة عن وعي وذلك بمراعاة حال المحاطب، فإن الجرجاني قد أضاف أصلاً أصيلاً إلى نظرية الأسلوب في البلاغة العربية القديمة، إذ جعل الأسلوب يقوم على الأصول العربية وقواعدها، فالنظم يمتنع معنى إذا لم ينضبط بالنحو، وذلك ما أسس له الجرجاني في دلائل الإعجاز بقوله: ((واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي بهجت، فلا تزيغ منها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تدخل شيء منها))<sup>(1)</sup>، وبذلك جعل عبد القاهر الجرجاني من النحو قاعدة لكل نظم، لا باعتباره أداة أسلوب ينظم بها التركيب في نسجه الإعرابي العام، وإنما جعل منه — كذلك — مستنحاً لما استغلق من المعنى؛ إذ الألفاظ معلقة على معانيها حتى يكون الإعراب مفتاحاً لها، و((أن الأعراس كامة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه؛ والمقياس

(1) — دلائل الإعجاز/ عبد القاهر الجرجاني، ص 64.



السدي لا يعرف صحيحاً من سقيم حتى يرجع إليه ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه<sup>(1)</sup>، فإذا أدرك المبدع ذلك استقام له الأسلوب ولقاه أنى شاء.

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد أكد ضرورة التزام النحو في مفهوم السطم، فإنه قد تشدد في ضرورة السجع على طريقة مخصوصة تميز شاعراً عن شاعر آخر، وبذلك نجد أن عبد القاهر الجرجاني يميز الأسلوب بتميز صاحبه في بطمه عن غيره من أهل السطم والأدب، ومن ثم يلاحظ أن هذه النظرة لا تخرج عن نظريته في النظم التي يؤكد فيها التزام معاني النحو في التأليف، وذلك من خلال تأكيد توفر محاسن الكلام في ترتيب المعاني في النفس بطريقه خاصة؛ وحسب مقتضى الحال حتى يحصل التجانس.

إن مفهوم الإعراب عند الجرجاني لا يسهي فيه إلى مفهوم الموقع من الجملة أو نسبته من الجملة من سابقه أو لاحقاً رفعا أو نصبا أو جرا، وإنما يتعداه إلى المفهوم الدلالي الذي تقتضيه فصاحة المحاطب وبهاة الطبع، ومن ثم نجده لا يقف في نظريته إلى الإعراب عند المظاهر الشكلية التي أسس لها الإعراب لاحقا في الاهتمام بالقواعد الإعرابية، بل ينظر إلى الإعراب لا على أنه علم يحدق فيه صاحبه علم الحركات، بل على أنه علم يقصد فيه التأسيس بهم يساعد على إدراك معنى المعنى.

لا شك في أن قيام النظم عند الجرجاني نوحى معاني النحو بوجوب حضوراً عقلياً واستعمالاً منطقياً للغة؛ ولهذا يقوم الإبداع عنده على جملة من المراحل النوعية، ينظمها الأسلوب الفني بدءاً من اللحن وتصوراته في المعنى والمبنى، إلى مرحلة مخاطبة المتلقي، وهذا يلزم أن يراعي الشاعر حاله المحاطب لأن السطم يقوم على الروية والتفكير، وهذا انطلاقاً من الرؤية المؤسسة على أن السطم يقوم أولاً على استحصار الفكرة أولاً، ثم للتوصل والنطق ثانياً، والاعتبار يكون بحال واضح للكلام.

فالترتيب الذهني والإخراج الفني للمراعي لمقتضى الحال من دواعي قوة الأسلوب، ورصانته وبلاغته وجراته، وليس الشأن في اللفظ حسن أو قبح، بل مفاضلة بين لأعاط خارج سياق الكلام، وهذا ما جنى عليه الجرجاني، ولعله - هنا - خالف سابقيه المعتقدين بفصاحة اللفظة المفردة وجمالها، وسبق لأحبيه وخاصة الطرح لألمني النثوي المعاصر، الذي يذهب إلى الاعتقاد بأن جمال اللفظة لا يكون إلا في نظامها، وبذلك يتجلى لنا طرح الجرجاني وهو يناقش مسألة النظم في أن الأسلوب يقوم على نوحى معاني النحو، لأنها في طلبها بطلب الجمال في الأسلوب والتفرد في الصياغة والقوة في الصياغة.

إن إحصاء مفهوم الأسلوب لمعاني النحو فهو شاع في التراث البلاغي العربي بعد الجرجاني، لكننا نجد أن عبيد الرحمن بن خلدون (- 808 هـ) لم يوصل الأسلوب على معاني النحو فقط، وإنما جعل النحو والبلاغة والعروض علوم آلات نغذي سلوك الأسلوب كما يسميه، وهو طرح لا



بجانب كثيراً طرح الجرجاني ولكنه يمتح من معين التقعيد الذي وقعت فيه العلوم الشعرية على رمانه. لقد تبنّى لابن خلدون أن الأسلوب عند أهل الصناعة ((عبارة عن السؤال الذي تتسج فيه التراكيب أو القوالب التي يهرغ فيها، ولا يرجع على للكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والديس؛ ولا باعتباره الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة حرجة عن هذه الصناعة الشعرية))<sup>(1)</sup>، التي تتعدى معرفة العلوم المذكورة؛ ولا تقوم الشعاعرية عند الشاعر بإدراك هذه العلوم، فكم من شاعر لا يحيط به إحاطة كاملة، وكم من محيط بهذه الأدوات وليس بشاعر، فالفرق بين عالم البلاغة والشعر المبدع وبين؛ ولكنها - بالرغم من ذلك كله - تؤسس لمشروع شاعر امتلاك الملكة التي تطبع نوره من خلال التعمق في معارفها والتعمرن على أساليب هذه العلوم قراءة وحفظاً.

إن هذا الطرح الذي يعالج من خلاله ابن خلدون مسألة الأسلوب يجعلنا بطرح التساؤل التالي: إن كانت الصناعة الشعرية حرجة عن العلوم الثلاثة فما وظيفتها؟ وبخاصة إذا علمنا أنها الأساس في صناعة الأسلوب، بل ما الأسلوب - أصلاً - عند ابن خلدون؟.

يؤكد ابن خلدون في مقدمته أن الوظيفة الشعرية أو الصناعة الشعرية - كما يقول - ((ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنظمة باعتبار طبيعتها على تركيب خاص، وتلك الصورة يترجمها الذهني من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالعالم أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب بأعبار لإعراب والبناء فيصنعها فيه رسماً كما يصنع البناء في القالب أو للنساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام))<sup>(2)</sup>، وبذلك نترك ابن خلدون يذهب إلى أن وظيفة الأساليب الشعرية هي استيعاب العلوم إدراكاً، ثم سقاء منها ما يناسب التركيب الخاص بالشاعر وانصهر في الصور الذهنية التي يحملها وهل هي متسعة لوظائف القدرات الشعرية والإبداعية.

إن الأسلوب حسب تصور ابن خلدون صورة ذهنية تغمر النفس وتطبع الدوق الأساس فيها الدورية السابعة عن قراءة النصوص الإبداعية المتفرقة ذات البعد الجمالي الأصيل، وبمثل ذلك تتكون وتُصاغ التراكيب التي تعودنا على نعتها بالأسلوب؛ وإذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها اللغة هي الأداة المثلى للتشكيل الصورة الذهنية "الأسلوب" فإن الوظيفة الشعرية للأسلوب تجعل في تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها للغة، ولا يتحقق ذلك إلا بالتوفيق بين التراكيب الشعرية والبلاغية من ناحية والدوق من ناحية أخرى، وبذلك نلاحظ قرب مذهب ابن خلدون في مناقشة مسألة الأسلوب من الأسلوبيين المعاصرين الذين يعرفون الأسلوب على أنه ((إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع))<sup>(3)</sup>، لتجسيد مبدأ التركيب والانسجام

(1) - مقدمة ابن خلدون، ص 352.

(2) - المرجع السابق، ص 353، 354.

(3) - البلاغة والأسلوب / محمد عبد المطلب، ص 130.



إن الملاحظ من خلال هذا الرصد المركز لمفهوم الأسلوب في التراث البلاغي العربي القديم أن هناك تبايناً بين الأطروحات التي تبناها كل علم من هؤلاء الأعلام الثلاثة، فبين طباطبا ربط مفهوم الأسلوب بصفة مناسبة الكلام بعصمه لبعض، باعتبار أن الأسلوب دخل النص الشعري يتحقق إذا كملت له المعاني، والسجعت الأبيات ووفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلماً لما تشتت منها، أما الجرجسي فقد خصص للكلام لعلم النحو، حتى يحقق صفة النظم لأن النظم هو أن تضع كلامك الوصف الذي يقتضيه علم النحو، بينما نجد أن ابن جلدون جعل الأسلوب صورة ذهنية مهمتها مطابقة التراكيب المنتظمة على التركيب الخاص، لأن الصناعة الشعرية التي هي بمعنى الأسلوب ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص لكن رغم هذا التقارب في الأطروحات التي تبناها كل علم في مفارقه لمفهوم الأسلوب فإننا نجد أنهم قد أجمعوا على أن الأسلوب توفيق بين أطراف الكلام، سواء أكان ذلك بالملاءمة في الأسلوب أم بتوخي معاني النحو.

### الأسلوب عند الحداثيين:

بذهب جل الباحثين والمهنيين بحلق استق والدراسات الأدبية، إلى القول إن للسانيات (دي سوسير) الأثر الكبير في نشأة المناهج النقدية المعاصرة، وانتهاجها الوصف والتحليل في مقارنة النصوص الأدبية، وتركها المعيارية واستصدار الأحكام للنابعة في الغالب من تأثير السياقات الخارجية على النقاد، سواء أكانت هذه السياقات تاريخية أم اجتماعية أم نفسية أم لغوية. هذه النقطة النوعية في التعامل مع النصوص الأدبية والتي جاءت والبند النفسي، تجلت بوصف مع مطلع القرن العشرين في شتى المناهج النقدية المعاصرة.

لأسلوب STYLE سابق عن الأسلوبية stylistique في الظهور إذ ارتبط بالبلاغة منذ القديم في حين انبثقت الأسلوبية إثر الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير مطلع القرن العشرين، في مجال الدرس اللغوي ومدى تأثيره فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية إذ يعد مفهوم الأسلوبية - كما هو معروف - وليد القرن العشرين وقد التصق بالدراسات اللغوية وهو بذلك قد انتقل عن مفهوم "الأسلوب" السابق في النشأة منذ قرون، والذي كان لصيقاً بالدراسات البلاغية، ومن الممكن القول إن الأسلوب مهارة طبيعية للأسلوبية، فهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدبية التي تقوم - في الخطوة التالية - الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الناحية الأسلوبية المخصصة؛ وتصنيفها حسب جماليتها الفنية؛ باتخاذها لغة الخطاب حقلاً للدراسة والاستقراء منها وبها تلج إلى عوالم النص لاستنطاقه وسير أغواره.

تبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز النص عن آخر، أو الكاتب عن كاتب آخر، من خلال اللغة التي يحملها حلجات نفسه، وحواطر وحدانه، فليس على هذه الأمور مجتمعة، تظهر الميزات الفنية للإبداع، إذ منها نستطيع تمييز إبداع عن إبداع انطلاقاً من لغته الحاملة له بكل



ببساطة، ومن ثم فالأسلوبية تحاول الإجابة عن السؤال: كيف يكتب الكاتب نصاً من حلال اللغة؟ إذ بها ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتى له أيضاً للوقوف على ما في النص من جاذبية فنية تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة. والأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح التسمي انصلافاً من مؤسسها شارل بالي، ((تمتد سنة 1902 كنسباً بحرم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما رعى أستاذة ب.دي. سوسير أصول اللسانيات الحديثة))<sup>(1)</sup>، ووضع قواعدها الصنعية، حينها غبرت الدراسات النقدية بسط تعاملها مع الآثار الأدبية، باعتمادها السق المعلق المتمثل في النص، واستقرت من خلال بعته الحاملة له، وبعادها كل ماله صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية.

إن الأسلوبية بشكل عام منهج يدرس النص ويفرزه من حلال لعته وما تعرضه من خيرات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحوية، ولغوية، وصوتية، وشكلية، وما تفرده من وظائف ومسامين ومسولات وقراءات أسلوبية لا يمت المؤلف بصليبه مباشرة لها على أقل تقدير<sup>(2)</sup> إذ نحن وضعنا في الحسبان أن المناهج التسمية تزيح السياقات في مقربتها للمصوص الإبداعية.

تترصد الأسلوبية مكامر الجمال واللغة في الآثار الأدبية وما تحدثه من تأثيرات شتى في نفس القارئ، لما تسمو هذه الآثار عن اللغة الدفعية المباشرة، إلى لغة إبداعية غير مباشرة، فنية وأكثر إبداعاً وتعميقاً، هذا يحدد مجال الدراما الأسلوبية، يسمو يبقى ((الأسلوب الوسيلة بديعية للكتابة تتحقق على المستوى الفردي، كما تتحدو على المستوى الجماعي بل وتتمايز المراحل التاريخية للفرد أو العصر))<sup>(3)</sup> من منطقة إلى منطقة حرة حسب تركيبها الثقافي والاجتماعية والفكرية.

وتسعى الأسلوبية كمسح سني دوماً إلى محاولة دراسة أساليب الكتاب اللغوي، ومدى تميزها من خلال قدرة كل كاتب على التمايز في توظيف معجمه الفني من جهة، ومن جهة ثانية مدى استطاعته التأثير في المتلقي عبر اللغة، حينها تكون هاته اللغة تحقق انزياحات بشتى أنواعها سواء أكانت معجمية، أو دلالية، أو نحوية، أو صرفية، أو صوتية.

قد لا نعدو الحقيقة، إذا قلنا إن الأسلوبية محال درسها الأسلوب، كظاهرة لغوية فنية، تسعى جاهدة إلى الوقوف على نسبية اختلافها من كاتب إلى كاتب، وبصورة مجملة فإن البحث الأسلوبي إنما يحسمي بتلك الملامح أو السمات المتميزة في تكوينات العمل الأدبي وبواسطتها يكتسب تميزه الفردي أو قيمه الفنية، بصفته نتاجاً إبداعياً لفرد بعينه، أو ما يتجارره إلى تحديد سمات معينة لجنس أدبي بعينه<sup>(4)</sup> دون سواء من الأجناس الأدبية الأخرى.

<sup>(1)</sup> — الأسلوبية والأسلوبية، عبد السلام السدي، ص 20.

<sup>(2)</sup> — ينظر لس النص اليوم للكاتب أم القارئ/ حسن عرافة، مجلة علامات، ع' 392، مج 10، مارس/ 2001، ص 130 —

132

<sup>(3)</sup> — البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 268.

<sup>(4)</sup> — البحث الأسلوبي معاصرة وتراث/ رجاء عيدا/ دار المعارف معبر ط 1993/ 01، ص 25.



نطلقاً من الجدل القائم بين مصطلحي الأسلوبية والذي أعرصنا عن الخوض فيه، سعياً إلى مباشرة للأسلوبية كمصطلح يعطي يقرب النصوص الأدبية من خلال اللغة الحاملة لها، يمكننا أن نحصل إلى الأسلوبية كمصطلح نقدي غايته مقارنة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص، ومدى تأثيره في القراء، فيجعل من الأسلوب مادة لدراسته، حينها نجد أن هذا الأخير يكون حقلاً حصصاً نجد فيه الأسلوبية صالحتها درساً وتطبيقاً.

### الأسلوبية واللغة:

نعرف اللغة بأنها مؤسسة اجتماعية تدرس تزامنياً، كما نلدى بذلك دي سوسير في محاضراته، وهي مؤسسة اجتماعية لأنها تبحث في لغة جماعة ما، بها خصائصها المختلفة عن جماعة أخرى، في الزمان والمكان.

يقف البحث اللغوي الحديث عند اللغة في شموليتها، أي في تدولها بين فئة اجتماعية معينة، ليصبح لها قواعد صارمة لا يجب الخروج عنها أو تجاوزها، دون تطرقه للغة الفرد من خلال هذه الجماعة، فهذا الأخير في ابتداعاته يقوم بشئويه اللغة بحملها من المؤلف إلى المؤلف، ولن يكون له ذلك إلا بحرفه لهذه القواعد حرفاً فيه جمالياً تابع من اللغة ذاتها وهذا ما دأبت على مدرسته الأسلوبية بشئى اتجاهاتها، حيث نفى أقل شمولية من البحث اللغوي الصرف، مادامت نخرج إلى الانبعاثات الفردية للغة ومحاولة تعيل ذلك من مستويات ثلاثة: لكتاب، النص والقارئ، كل حسب دوره في عملية التلقي ووظيفة التواصل. رصد لنعم انتزعية والعبية. وذلك يتخذ ((الدرس اللغوي مساره تجاه الأصوات المفردة التركيبات وما ينص بذلك، محدداً هدفه نحو دراسة تلك العناصر، وما يتميز به من حوصص معينة، بينما تجعل "الأسلوبية" وجهتها دراسة العلاقات بين تلك العناصر السابقة، ودرجة تمارجها ومدى علاقاتها ومسافة تورعها، ثم يكون ذلك لهدف تال، وهو استتشاف القيم الفنية والجمالية من خلال ذلك التوجه الخاص لمظاهرة اللغوية))<sup>(1)</sup>، وتفرده عن طواهر لغوية أخرى في ابتداعات فنية لكتاب آخرين.

مما سلف ذكره، يمكننا أن نفى على مجال البحوث اللغوية في مدارسها للألفاظ والتراكيب، صوتياً، معجمياً، نحوي، صرفياً، لتأتي البحوث الأسلوبية لرصد العلاقات الكامنة وراء النسيج اللغوي، والعلل الباعثة له من خلال اختلافه عن نسيج لغوي آخر، سعياً وراء كشف الفنية والجمالية في الظاهرة اللغوية، ذات النمط الخاص صمن الإبداعات الفنية المختلفة شعرية كانت أو سردية.

### الأسلوبية واللسانيات:

بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية الوصفية بعيداً عن المعيارية الحكمية، ومع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ومبادئها بدراسة اللغة تزامنياً، دراسة علمية

(1) - المرجع السابق، ص 200.



وصفية، تنصبي من غاياتها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام القطعية، يضاف إلى ذلك إقصاء الدراسة التعاقبية التاريخية للغة، وعلى هذا النهج، ومن هذا الرحم اللساني المحض نهلت الدراسة طريقة تعاملها مع اللغة من خلال النصوص، ((فإذا كانت لسانيات دي سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي، فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فخصبها معاً "شعرية" جاكسون، و"إنشائية" تودوروف، و"أسلوبية" ريفاتير. ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعروف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومناهج<sup>(1)</sup>، ما دامت — في رأيد — أخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات المعوية الحديثة المعتمدة للرصف العلمي منهجاً.

أخذت الأسلوبية من اللسانيات المصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغة، غير أنها درست الخطأ ككل، وما يتركه هذا الخطاب من أثر في نفس المتلقي، في حين نجد أن اللسانيات قد اتجهت إلى دراسة الحملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي من خلالها نكسب طابع العلمية.

رودت اللسانيات المنهج الأسلوبي بطابع علمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لعنها، وبذلك جعلت منه منهجاً علمياً وصفيّاً ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة مع ولد عقمها وجمودها.

### البلاغة والأسلوبية:

اهتمت البلاغة بدراسة الخطاب دراسة جزئية تقوم على المعيارية واستصدار الأحكام التقييمية، متسعة في ذلك مبدأياً التخطئة والتصويب، بدم على تفضيلها للمشكل على المضمون مما جعلها في النهاية تصاب بالعقم، في استلطاق النصوص إلى حد ما

ومع ظهور لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ودعوته إلى الدراسة العلمية الوصفية الترانسقية للغة، ظهرت على أنقاضها الأسلوبية كمهيج بديل، مداامت هذه الأخيرة ((كعلم جديد بسبب، حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية، ومن حيث إقتصارها على الدراسة الجرنية بتناول اللفظة المفردة، ثم الصعود إلى الجملة الواحدة أو ما هو في حكم الجملة الواحدة، وهذه الدراسة البلاغية كانت يوماً ما أداة النقد في تقييم الأعمال الأدبية<sup>(2)</sup>، حين كانت الدراسة المعيارية المعتمدة لاستصدار الأحكام، والحرص على التقيد بالترصيات المسطرة سلفاً، منهجاً يعول عليه كثيراً في تركيب الآثار الأدبية.

تستمد الأسلوبية علاقتها بالدرس اللساني الحديث بوصفها منهجاً وصفيّاً علمياً، تنفي عن نفسها المعيارية، وإرسال الأحكام التقييمية، بالقبول، أو بالرفض، ينضاف إلى ذلك، أنها لا تسعى إلى غاية

<sup>(1)</sup> — الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 51

<sup>(2)</sup> — البلاغة والأسلوبية، ص 268.



تعليمية البنية، ناهيك عن حرصها الشديد على تحليل الظواهر الإبداعية وبعد أن تقرر وجودها هنا جار لنا أن نقرر بأحقية الدراسات الأسلوبية في مقاربتها النصوص الإبداعية، بشيء من العلمية الوصفية، على النقيض مما تعاملت به البلاغة.

### الأسلوبية والنقد الأدبي:

مع ظهور البيوية في القرن العشرين، يتأثير من لمبنيات دي سوسير، ودعوتها إلى دراسة النص من الداخل وإقصائها لجميع السياقات الحرجة عن النص، راحت حل المناهج النقدية المعاصرة تحذوها في قراءتها للنصوص الأدبية.

تجد الأسلوبية من المقاربات التي اقتصر في درسها لنص الأدبي على جانبه اللغوي، ((ومن هنا فإن الجانب اللغوي هو مجال الباحث الأسبوبي، أما ما يتصل بالآثر الجمالي، أو تحليل عمل الشاعر، أو الروائي، أو المسرحي وجدائي، وحالياً وموقفاً أو سواء فكل ذلك يكون مهمة الناقد الأدبي بعد ذلك))<sup>(1)</sup> بصفة أكثر شمولية، وذلك ما يطلع به النقد بشئى اتجاهاته.

تعد الأسلوبية اتجاه من اتجاهات النقد الأدبي، إلى لم يقل جزءاً منه، وإن كنا نجد أن كل من البحث الأسبوبي، والنقد الأدبي يقوم بالممارسة لعمل القراءة كل حسب ما توفر له من رؤية وأدوات إجرائية، حينها لا نجد فرقاً أو احتواء أحدهما للآخر، مادام كل منها يحاول أن يقارب النص الإبداعي بأدواته الإجرائية، غير أن النقد الأدبي يصبح أكثر منهجية عندما يمتدح ويلتزم بأحد المناهج، يستقي منه أدواته، ليقارب النصوص الأدبية.

فالنقد الأدبي لن يوفق في عمله ما لم يستمر منهج نقدي من المناهج النقدية المعروفة سواء أكانت سياقية منها أم سقائية، كل بحسب أدواته الإجرائية، وطرائقه ومقولاته في استنطاق النصوص الأدبية، وفهم العملية الإبداعية من ناص و نص ومثلق.

### الأسلوبية والنص الأدبي:

تركز الأسلوبية — بوصفها منهجاً سقائياً يقضي من طريقه كل السياقات الخارجة عن النص — على مقارنة لغة النص، وأسلوب الكاتب فيه انطلاقاً من إمكاناته اللغوية المتاحة، ومن ثم فهي تركز قراءتها للنص على مفهوم الأسلوب كمجموعة من الخيارات يقوم بها الكاتب في نصه على مستويات اللغة المختلفة، اللغوية منها والنحوية بشكل رئيسي ثم الصوتية، وما تفرره هذه الخيارات الأسلوبية من وظائف ومعنى ومدلولات أسلوبية نشئة عن علاقات متشابهة، ومتربطة أو متنافرة، وأحياناً معقدة بين مستويات اللغة المذكورة، بحسب الموقف الذي ساهم في إنتاج النص.

يعتمد المنهج الأسبوبي اللغة الحاملة للنص قصد سبر أغوارها، وكشف مكوناتها، من خلال الألفاظ، والتراكيب سواء من جانبها النحوي، أو الصوتي، أو الدلالي، سعياً إلى الوقوف عند اللغة

<sup>(1)</sup> - البحث الأسبوبي، ص 33.



الأءبفة الممبفة للنص عن سواه من النصوص الأءرف؁ لأ ((القلول الأسلوبف إفا بفصب على اللغة لأسفة لأنها تمثل الققوع الفرءف المأمفر فف الأداء بما فف من وعف واأءفار؁ وبما فف من انءراف عن المسقوف العاءف المألوف؁ بءلاف اللغة العءفة الفف ففمفر بالثقائف والفف ففبافلها الأفرا بشكل ءائم وءفر مأمفر))<sup>(1)</sup>؁ وءلك ما فمفر بفن الأسلوب فف ءصوصففة الإءاعفة والأسلوب ءساءة بومفة ففمفل للقراصل؁ و لأسلوبفة باءبارها مءهءاف نقءاف بفصب اءمامها على اللغة الأءبفة من ءلال انءرفائفها الإءاعفة عن الفمطففة ضمن اللغة الإءاعفة العاءفة.

فبف القراة الأسلوبفة ءلك المءهء النسقف الءف فءل لغة النص وسبلة وءابة لفهم الإءع والوقوف على ءرءة الأءبفة فف؁ من ءلال الهوامش الفف فءقفها اللغة الإءاعفة فء سموف بالنص إلى مصاف الأعمال الففة ءءبفة؁ لطلافا من مءف فءفار الأففظ وقرصفا وعلاقة بعصفا ببعض؁ صمص فركفب فءوف وصوفف وءالف؁ وءلك فءل أن ((الأسلوبفة فعود بالضرورة إلى ءواص النسفء اللءوف؁ وفففق مء؁ فأن البءء عن بعض هءه ءواص فففعف أن ففركر فف الوءءاف المءونة للنص وفففة بروزها وعلائقها))<sup>(2)</sup> بعضفا ببعض.

وففقى الأسلوبفة مءهءاف نقءاف سموف من أءل الكشف عن أسرف اللغة الأءبفة فف النص الإءاعف؁ من ءلال وءءفه المءونة له ولفطلافا من اللغة ءوسفة وءفة؁ ءوسبلة للوصول إلى اسءطاق للنص؁ وءءابة سءاف وراء الوقوف بعء ءرءة الأءبفة فف النص الأنسف.

### مءءءاف الأسلوب فف الأسلوبفة:

لعد ءأب العاء الأسوففون المعاصرون على رصء أسالف الكءاب وففرفهم واأءلافهم؁ الواءع عن الآخر؁ من ءلال المقولاف الفلاف: الإءفار - الفركفب - الانزفاب.

#### 1. الإءفار:

فعمء الكءاب إلى اللغة بوصفها ءراناف ءماعاف رءباف؁ مءه فففق مفرفءاف؁ بفءفرها ءف بفصب ففها ما فءفش فف نفسه من مشاعر ولءاسفس والطبائع؁ وها فءاف بءء أففءاف الأسلوبفن من ءفء العمل على ءشف العال والأسباب الكامسة وراء هءا لاأءفار أو ءلك مءام ((مءاف) "الإءفار" أو "الانقاء" بمثل ءاصفة من ءصائف البءء الأسلوبف؁ وإءا ءائف اللغة فءوف مفرفءاف مءمءة؁ ففركب مءها أءءاف لا فءصف من العباراف والءمل؁ فأن القصفة المءارة فف البءء عن ءلالاف المءعلقة بسباب اأءفار ءملة بءاف من ءملة أءرف؁ وففضفل فركفب عن فركفب سواه))<sup>(3)</sup>؁ ورصء العال المضمرة وراء هءا الإءفار أو ءلك

(1) - البلاءة والأسلوبفة؁ ص 129

(2) - سمرف النص؁ ءراة سمفولوجفة فف سمرفة الفصء والفصءاف/ صلاء ففص؁ ءار الآءاب؁ برفوف؁ ءءا/ 1999؁ ص 80.

(3) - البءء الأسلوبف معاصرة وفراش؁ ص 120.



إن عملية الاختيار يحكمها جاسان: شعور فردي وجدني تمليه الدقة الشعورية للإبداع، وآخر خارجي اجتماعي لعري فني تفرصه القواعد والأعراف. والطقوس المتداولة عند الكتاب والمتلقين، حتى يكون هناك إدراك واضح بما تحمده النصوص الإبداعية، بفهم لعب وما ترمي إليه، وحلها كثر فابلية عندهم، ومن جد لي ((الوصوح بحقق باختيار الكلمات المسيبة غير المشتركة بين معان، والتي تحل على العكس كاملة، والاستعانة بالعناصر الشارحة، أو المقيدة، أو المخيلة، واستعمال الكلمات المتقاربة المنصادة إذا كان ذلك يحكم المعنى والفكرة، والبعد عن العريب العري، والعمد إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه))<sup>(1)</sup>، سهولة وبصورة واضحة لا تشوبها شائبة.

يهدف الاختيار من العمليات المساعدة على كشف تفرد كاتب عن كاتب آخر، من خلال أسلوبه المتمثل في اللغة المعجمية، التي انتقاها ورصنها مفرداتياً بعضها إلى بعض لتصير في النهاية لغة إبداعية فنية جمالية تستهوي القارئ، وترقع النص إلى مصاف الآثار الأدبية الحادثة.

## 2. التركيب:

إن سلامة التركيب في جميع نواحيه، معجمياً، نحوياً، وصوبياً، وصرفياً، ودلالياً، تستدعي الصلاقة من عملية سابقة عليه، وهي الاختيار، فكما كان الاختيار دقيقاً بحكم الكاتب والنص القارئ، حينها يأتي التركيب كذلك؛ إذ ((نرى لأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره لوجود إلا انطلاقاً من تركيب الأدوات اللغوية تركباً يعطي إلى إبراز الصورة المنشورة والانفعال (المقصود))<sup>(2)</sup>، والانصباع المنبع من الداد عبر النص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بحرارة.

وتكمن عملية التركيب بالرجوع إلى امرح النفسي للكاتب وثقافته الخاصة، بالإضافة إلى السمات الثقافية لكل عصر، وهي الرفيق الذي يسير الكاتب تحت إمرة حتى يفهم عدد المتلقين، ((فكر كاتب له مزجه النفسي وثقافته المتميزة، كما أن لكل عصر سماته الثقافية، ومزجه الفكري، ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر، إن الموقف وطبيعة القول وموضوعه، كل ذلك سوف يقرص بالضرورة أداء يختلف عن أداء، بل إن ذلك قد يكون لدى كاتب واحد))<sup>(3)</sup>، لأنه عايش فترتين زمينيتين مختلفتين.

أن ظاهرة التركيب التي لها علاقة نامية بالأسلوب تتحدد ضمن الأداء، من عدة منطلقات ذاتية خاصة بالكاتب ومزاجه النفسي، وثقافته المتميزة، والموضوع المتناول، وهي التي تفرص عليه لا محالة توظيف مفردات وتركيب خاصة به، انطلاقاً مما سلف ذكره، وهذا أن يكون ذا فائدة تواصلية لغوية فنية جمالية، مالم يبق في إطار العصر وخصائصه الثقافية والفكرية واللغوية.

(1) - البلاغة والأسلوبية، ص 101.

(2) - الأسلوبية وتحليل الخطاب/ نور هادي السعد، ص 169.

(3) - البحث الأسلوبية، ص 49.



### 3. الانزياح:

لقد ذهب جل النقاد الأسلوبيين، وعلى رأسهم الناقد الفرنسي "جورج كوهن" إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف، والطفوس المتداول في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية، إذ ((الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي إنه خطأ ولكنه خط مفصود))<sup>(1)</sup>، ومقصود تنزع النفس إليه مادام يحمل جمالاً فنياً.

فالانزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على انتهاك واحترق المتداول المألوف، سواء أكان هذا الانحراف صوتياً أم صرفياً أم نحوياً أم معجمياً أم دلالي؛ ومن ثم يحقق النص انزياحاً بالنسبة إلى معيار متوضع عليه، لذا تبقى اللغة الإبداعية هي التي تسمح بهذه الحطالات اللغوية ضمن النصوص بحملها من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية؛ وهذا كله وفقاً لأفكار وتدعيات خاصة، في إطار أسبعية ومواقف محددة تملئها طبيعة الموضوع المتناولة في ضمن النصوص، حيث ((أنه من غير المجدي حصر الكلام في تكرار حمل جاهرة، كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة في لحظة معينة، يستلزم ذلك حرية الكلام))<sup>(2)</sup> واستقلالية الحوض فيه وبه باريزياح، في رحاب لغة فنية أهبية تجعل الجمالية والتأثير شابتينها.

إن جمالية الانزياح عندما تطلق اللغة الإبداعية هو مشر رحبة، على حساب اللغة المعجمية وانطلاقاً منها، ففيها يتأتى لقارئ الأقبال على العمل الفني، وتنويعه ومدارسه ومحاوره، بشغب وبهم كبيرين، إلى درجة الاستمتاع والإثارة والافتتاح به فنياً وجمالاً.

### اتجاهات الأسلوبية:

راح الأسلوبيون — في إطار البحث الأسلوبي — بدرسون النصوص الأدبية، فهناك من قارب الطائفة الأسلوبية بدءاً بعلاقة المبدع بالنص، وهذا نصب جهدهم على دراسة مدى انعكاس شخصية المبدع في نصه، وتصبح الرسالة اللغوية حينها مطبقة للتعريف بشخصية المبدع، مما يدخل في إطار علم النفس اللغوية إذا اعتبرنا هذا الأخير أحد متاهج المقاربة الأسلوبية.

كما أسبنا نجد بعضهم الآخر قد حشد اهتمامه في دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، إذ يهتم بمدى استجابة القارئ للنصوص وأهميته في ذلك، حيث يعد المتلقي، من خلال ملاحظاته منطلقاً طبيعياً لفحص الرسالة اللغوية الحاملة للنص.

وهناك فريق آخر أقصى كلاً من المبدع والمتلقي في مقارنته بالنصوص الإبداعية، وأبقى على النص وحده، إذ يرى أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته — إلى حد ما — الكشف عن محموله

(1) — بنية اللغة الشعرية، جورج كوهن، تر محمد الوالي ومحمد العمري، ص 15.

(2) — المرجع السابق، ص 101.



الدلالي من حلال حوصه اللغوية التي تمير به عن نص آخر ، أو يتميز بها كاتبه عن كاتب آخر . ومن ثم نجد أن مقارنة الظواهر الأسلوبية، سواء ربطنا النص بمنشئه، أو منلقيه، أو اقتصرنا عليه دون منشئه ولا منلقيه، نحتّم علينا لا محالة لتحديد الإحصاء منهجاً لرصد الظواهر الأسلوبية الكامنة في النصوص.

### الأسلوبية التعبيرية [شارل بالي] 1865.1947:

وهذا ما دأب عليه شارل بالي وأتباعه من الأسلوبيين في تعاملهم مع النصوص الأدبية، انطلاقاً من المصباح الأسلوبي الذي يدرس لغة الخطاب ميراً لأغوارها، وما كان له ذلك لو لم ينحو منحى الدراسات اللسانية الحديثة، التي استطلعت العملية الوصفية سيلاً لمدرسة النصوص من خلال لعنها ضمن تراثيتها في إطار النسق المعلق المتمثل في النص.

(الأسلوبية) أو (الأسلوبيات) أو (علم الأسلوب) كلمات مشتقة من الأسلوب، تشكل تتجهاً نقدياً يعتنى بمقارنة الجوانب الأسلوبية في النصوص الإبداعية، وقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر في السند العربي. لكن ملامحها كمنهج نقدي لم يحدد إلا في بداية القرن العشرين مع "شارل بالي" (1947. 1855. C. Bally)، بعد أن كانت متداخلة مع علم البلاغة في التراث اللغوي العلمي.

استفاد شارل بالي في التأسيس للأسلوبية كثير من أساتذته ((فردينان دي سوسير\* (1913، 1857) وبخاصة في بعض إجازاته اللغوية الأساسية، فوضع "شارل بالي" - بوصفه مؤسس لأسلوبية ورائد للتعبير عنها - الصنع الوحداني محدداً في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي، ضمن الإطار اللغوي للرسالة. إذ "يُعبّر" من الرواة المؤسسين للأسلوبية، وهي تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعنصر اللغة المنظمة والقاعية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، وتدرس الأسلوبية عند "بالي" هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري))<sup>(1)</sup> من النص إلى المتلقي عبر اللغة.

اهتم "بالي" في أسلوبيته التعبيرية بالجانب الأدائي للغة الإبداعية، من حلال تأليف المعرّفات والتراكيب اللغوية ورصدها حائناً إلى جنب، انطلاقاً مما يعلوه وجدان المؤلف، بذلك تعتبر التراكيب اللغوية حاملة لمصغون عاطفي مشحون دلاليّاً يجعل المتلقي يتأثر به، عندها يبقى الخطاب من خلال لغته المشكّلة لبنيتها الخارجية ذات تأثير فعال هيمن يحمل إليه، مادام ((موقف التحليل الأسلوبي عند بالي هو الخطاب اللساني بصفة عامة، ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بإبعاده دلالية وتعبيرية وتأثيرية))<sup>(2)</sup> إلى المتلقي للخطاب.

حصر "بالي" أسلوبيته في اللغة الشائعة، لغة التواصل اليومي، دون اللغة الأدبية، لغة الإبداع. ومن هنا كان "الأسلوب" عند "بالي" هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم استكشاف

(1) - الأسلوبية وعلم الخطاب، ص 60

(2) - المرجع السابق، ص 64



الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء<sup>(1)</sup>، من شخص إلى شخص، ومن بيئة إلى بيئة

— العلاقة بين اللغة والحديث أو بين عناصر الوراثة في اللغة وهو ما أطلق عليه "Langue"، وبين الاستخدام الذي يزاوئه الناس في الحديث "Parole"

— تحليل الرموز اللغوية، وذلك باعتبار أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن من يطقها.

— دراسة التركيب العام للنظام اللغوي لأن الكلمة في حد ذاتها لا تمثل بناء لغوي.

— أثر "دي سوسير" الفصلي بين مباحث الدراسة الوصفية (مناكروني) والمناهج التاريخية (دياكروني).

— لاحظ أن العلامة اللغوية تمتاز بطابع خاص سماه (الدال)، وطابع دلالي سماه (المطلول).

تميزت لأسلوبية مسند القرن العشرين ((عما هو مشترك في مفهوم الأسلوب عن البلاغة القديمة))<sup>(2)</sup>، ولذلك ركز "شارل بالي" في دراسته للأسلوب على الكلام أو الحديث اليومي باعتباره الحطاب البسيط والبعيد عن استعنف الوعي القصصي، واشتد كثيراً بالوصف اللغوي، ولهذا بعثت أسلوبيته منذ البداية بالوصفية، إذ هي عبرة ((عن وصف للوسائل المقدمة من اللغة، واختبار للعلاقة السكرونية بين العبارة والوعي النفسي التحليلي))<sup>(3)</sup>، بذلك نجد أن "شارل بالي" في أسلوبيته الوصفية يترجح بين سلطان العقل والعاطفة من أثر اللغة في المظنفي

ويخلص "شارل بالي" في طرحه الأسلوبي إلى تأكيد سلطان العاطفة في العملية اللغوية، وأرجع سلطان العقل إلى المستويات الخلفية، معللاً ذلك بأن الإنسان في جوهره كائن عاطفي قبل كل شيء، وأن اللغة هي الكاشف الأكبر من هذا الإنسان.

يسجل الدارسون أن المحي الذي ملكته الأسلوبية وبخاصة مع "شارل بالي" كان علمياً خالصاً، أو على أقل تقدير كانت بطورتها إلى الأسلوب تدرج في إطار علمي خاص، ويؤكد ذلك ما نكره الأسلوبيون الفرنسيون من أمثال "بيير جيرو" و"جيرار حنجمبر" إذ تسعى الأسلوبية الحديثة — في نظر هذا الأخير — إلى نظرة علمية

دخل هذا الإطار توسعت المدرسة الأسلوبية الفرنسية لتشمل أعمال "شارل بريو" و"مارسيل كريسو" وأخذت تعني بوسائل المعنى المعتمدة من المبدع في إطارها اللغوي البحث؛ ثم تطورت لأسلوبية تطوراً كبيراً وسجلت قفزة نوعية في مجال الدراسات الأدبية؛ فلم تعد لغة النص غنية في ذاتها بل أصبحت وسيلة لدراسة الأدب التعبيرية من أجل غايت أدبية أسلوبية، وبذلك تكون

<sup>(1)</sup> — البحث الأسلوبي، ص 37.

<sup>(2)</sup> — G Gengembre Les Grands Courants Littéraire, P:40.

<sup>(3)</sup> — Idem:40.



الأسلوبية في مفهومها النقدي هي العلم الذي يكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الإبداعية. تجلت الأسلوبية التعبيرية في النقد العربي المعاصر، في ترجمة جزء من أعمال بالي؛ إذ صمّن الباحث شكري محمد عباد كتابه "اتجاهات البحث الأسلوبية" ترجمة لفصل من كتاب "شارل بالي" "اللغة والحياة" بعنوان "علم الأسلوب وعلم اللغة العام".

كما نجد عزة أغا ملك في مقال لها بعنوان "الأسلوبية من خلال اللسانيّة" في مجلة الفكر العربي، ع: 38 قد توصلت إلى أن كلا من: حول مارورو، ومرسيل كريسو، وروبرت سايس، وشيفات أولمان، قد ساروا على نهج مؤسس الأسلوبية شارل بالي.

ومن الذين اهتموا بالأسلوبية للتعبيرية في النقد العربي المعاصر إضافة إلى من سلف ذكرهم، "صلاح فصل" في مؤلفه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" يضاف إلى ذلك "حمادي صمود" في مؤلفه: "الوجه واللقا في تلامز التراث والحداثة" 1988.

وكههم حاول فهم الأسلوبية التعبيرية، كما جاءت من "شارل بالي" وأتباعه. بالإضافة ثم سعوا إلى تطبيق مقولاتها على اللغة العربية إبداعاً وقد في سياق معركة الحداثة التي نتجّاح الحركة النقدية العربية المعاصرة.

### الأسلوبية النفسية "ليو سبيتزر" Les Spitzer [1960-1887]

نصع الأسلوبية النفسية، الأثر الأدبي وسيلة للولوج إلى نفسية مبدعه، من خلال المعجم الإفرادي والمعجم تركيبية لغة أحامله للحضاب، لتابع في النص الأدبي؛ وذلك كي يتسنى للباحثين في هذا الاتجاه الوصول إلى ساقية الأسلوبية انطلاقاً من مصموم الرسالة ونسجها اللعوي في إطار النص المبدع.

من رواد هذا الاتجاه في البحث لأسلوبية نجد الألماني "ليوسبيتزر" Les Spitzer [1960-1887] في مؤلفه: "دراسة في الأسلوب"؛ إذ يهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها انطلاقاً من تفردا في الكتابة، حيث ((يتميز باحتفاله بخصوصية الذات الكثنة... وأثر ذلك على خصوصية استعمالها لأسلوبية ومن ثم بكلا "سبتزر" يجبح إلى تلامس واضح بين الجانب النفسي، لتلك الذات المنتجة، وبين ما أنتجته من كتابة معينة))<sup>(1)</sup> تختلف عن كتابات الآخرين. يضاف إلى ذلك ربط "سبتزر" لغدية الذات المبدعة، وتفردها في الأسلوب، داخل وسط اجتماعي يتطور تاريخياً، كما ((يكاد يلامس كذلك المنحى) لاجتماعي بحسبان تلك الذات جزءاً من شريحة اجتماعية صخمة، وهي كذلك واحدة من سلاسل أفراد وجماعات لها روحها العام بجانب روح الذات الحاصر))<sup>(2)</sup> معددة ضمن سياقها الاجتماعي العام.

<sup>(1)</sup> - البحث الأسلوبية، ص 52-53

<sup>(2)</sup> - مرجع السابق، ص 53



ينظر "سبتر" إلى الأسلوب من خلال الذات المبدعة، وخصوصيتها الفردية في إطار سياق جماعي تاريخي يساهم في رسم الأسلوب بميزات خاصة تبعاً لما تمليه الظروف المختلفة؛ (فالأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها نتعرف على الكاتب، وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية)<sup>(1)</sup> من خلال دوات أخرى تحيا جنباً إلى جنب معهم، في شكل جماعة تحكمها ظروف اجتماعية ونفسية وتاريخية خاصة.

تذهب الأسلوبية النفسية - من خلال طرحها في مقاربة النص - إلى أن عم الأسلوب - من منظورها - قائم على إدراك كل ما ينصمقه وتعل الكلام من أساليب أصلية تتوفر على عناصر العزادة أو جدتها طاقة خلقة مبدعة من نفس مدعة وتفرده في الإلقاء، وفردته على القول، وتمكنه من التعبير وهذا ينصب جهد البحث لأسلوب النفس على تتبع التحولات اللغوية، التي أحدثها المدع في خصوصيته ومردسته المنيرة انطلاقاً من دفقة شعورية يختص بها، لذلك قد تكون الأسلوبية النفسية أشبه بدراسة السير الذاتية للمبدعين والكاتب، وذلك بالاعتماد على استنطاق لغة النص وما تحمله من دلالات عديدة، كما كانت بذلك للسانيات الحديثة، والتي ولدت من رحمها لأسلوبية.

جاءت الأسلوبية النفسية إلى الانطبعة. والإغراق في دواب المدعين يظهر جالباً، ما دامت تهتم بالجوانب النفسية، في إطار جماعة بكل ظروفها التي تحيا صميمها، جماعة من أسلوب للكاتب في انحرافه عن السائد والمألوف خلقاً للدراسة والبحث والنقدي.

لقد تجلت الأسلوبية النفسية كفاقي لاندحات لأسلوبية أخرى في العقد العربي المعاصر، فراح باحثون يترجمون لأعلامها ساعين إلى فهم وكشف ما تحمله هذه الدراسات الأسلوبية النفسية المعتمدة على المبدع، المتفرد من خلال نصه، الذي لا يفهم إلا منه، ومن النقاد العرب الذين اهتموا بهذا الطرح، لأسلوبية نجد.

- عره أعامك في بحث لها بعنوان "مهدية ليوستزر في دراسة الأسلوب الأدبي" عن مجلة الفكر العربي عدد 36 - 1985.

- حمادي صمود في مؤلفه "الوجه واللقا في تلازم التراث والحداثة" 1988.

- عبد الفتاح المصري في بحثه "أسلوبية الفرد" عن مجلة الموقف الأدبي، عدد 135 - 136، دمشق 1982.

- صلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته" 1985.

وهكذا زجحت بحوث العرب في الأسلوبية النفسية بين الترجمة، ومحاولة الفهم والدراسة، إلى التطبيق والنقد في غالب الأحيان.

(1) - نفسه، ص 126.



## الأسلوبية والبنيوية: (الوظيفة).

تَنطَلِقُ الأسلوبية البنيوية في بحثها من النص كتمسك لغوي، متأثرة في أطروحاتها بالسلاطات الحديثة، وبخاصة علوم: الصرف، والمعاني، والتراكيب، لرصد ما يحمله النص من دلالات وإرجاعات بدءاً بمعرفته وتراكيبه المشكلة له، إذ تقارب الأسلوبية البنيوية الأسلوب من خلال النسيج اللغوي للنص، فتحدد العلائق اللغوية في مستوياتها الإفرادية والتركيبية المشكلة لنسيجها النصاني في تتبعها ومعالجتها، مهتمة بمقاربة الطواهر وما تولده من فروق تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي ذي الجودة العالية فنياً وجمالياً.

ينطلق البحث الأسلوبي البنيوي في تحليله للآثار الأدبية من خلال البنى اللغوية المشكلة لها، ومدى تناسعها وتصافرها داخلياً لتكوين ذلك الكل الشمولي المتمثل في النص، ((وليس النص الأدبي نتاجاً بسيطاً من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلائق بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، وعلى القوانين التي تحكمه. ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود - (فيريولوجي و سيكولوجي) - قبل أن يوجد الكل، وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته المتعاقبة أو المصادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل))<sup>(1)</sup>، حينئذ يمكن ملاحظة **التصوص الأدبية** انطلاقاً من لغتها الحاملة لها، ومدى تفاعل الشكل المتمثل في المفردات والتراكيب في سياق محوي ما، فالحديث عن تفاعل هذا الشكل بما تولده هذه المفردات والتراكيب والاصوات من دلالات تكشفها ضمن علاقاتها جنباً إلى جنب لتكون النص في شكله العام.

تؤسس الأسلوبية البنيوية لسهولة عاينه دراسة التصوص الأدبية انطلاقاً من لغتها، وما تحدثه في تحاور مفرداتها وتراكيبها، في إطار النص كتمسك لغوي معروض عن كل اعتبارات تاريخية أو نصية، لذلك لا يبحث النقاد الأسلوبيون البنيويون عن ملامح أصالة النص في محاكاته للأسبغة بكل أنواعها، بل يجد أن اهتمامهم ينصب على استجابه النص مع نفسه، ويركزون على مقارنة وحداته التي أسست لتناميه فيبرزون جماليات مكوناته، وثناء دلالاته من خلال تناسق واستجابه أساليبه، فالنص الأدبي من هذا المنظور هو نظم لغوي يعبر عن ذاته بدءاً باستجابه مفرداته وتراكيبه، وعلاقة بعضها ببعض، ومن ثم يجب مقارنته بذاته ولذاته.

تتركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية، ورصد مدى استجابهها علائقياً، حتى تكتسب اللغة من خلال النص صفة الأدبية زيادة على صفة الإبداعية ضمن السياق العام للغة، هذا كله يدبى بأنها نقر ما نهتم بالنص لذاته وبذاته، فإنها تهتم كذلك بالمتلقي كعنصر هام في تفعيل العملية الإبداعية، مادام هذا الأخير يقل على الأثر الأدبي إذا بلغ درجة فنية رفيعة، تجعله يقع في نفسه موقع الاستحسان والقبول للغير، فيتمتع به، ويصغي إلى محمولته الدلالية، وينجذب نحو

<sup>(1)</sup> - الأسلوبية منهجاً نقدياً/ محمد عزام، ص 110.



سحره الظاهر في إطار لغة فنية راقية تسمو عن التواصلية انفعالية إلى التأثير الجمالي وتالي إلى الإبداع والفن.

لقد كان لـ "رومان حاكسون" الأثر الأعظم في التأسيس لتحليل الأسلوب وبخاصة البنيوي منه، إذ كان منطلقه في ذلك أن ((الأدب أبعد من المعنى، والعمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب، وأن الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب))<sup>(١)</sup>، ومن ثم قام بالتأسيس الأسلوبية للبنوية ذات الطرح المعاكس الذي يجعل من الأسلوب الميدان الأول للبحث والمقاربة.

كم ركز "ميثال ريفانير" في كتابه "مقالات في الأسلوبية البنيوية" على مقارنة المعالم الكبرى للأسلوب الفني وفقاً للطرح النقدي، مع الإدراك الواعي بما تحققه تلك المعالم من غايات وضائية، سواء أكانت أسبوعية أم جمالية، مطلقاً من أن النص بنية حاصلة تشكل منظوراً أسلوبياً.

أسس هذا الطرح للتحليل الشكلي الذي يحلل ويصنف مجموعة الأنساق للتكرارية مع التركيز على ملاحظة الأداء البنائي وفق المستويات المتنوعة، مع الاهتمام بمقاربة المستوى الصوتي منه بخاصة.

لقد تشكل الاهتمام لدى الأسلوبية البنيوية من الشعر أو من الأسلوب أكثر الاهتمام سعة وعمقا، حتى كانت أن تعرف بإرساء الشعر دون الأجسام الأخرى، إلا أن هذا المدى الأسلوبية الشكلي، والذي استمد اسمه من نطاق الموضوعي المقروط في المحاينة، لم يسلم من الانتقاد المسيحي من بعض الدارسين، الذين عانوا عليه الانعكاس في النطاق اللغوي الحذف متدياً الجانب المضمومي في العمل الأدبي. وهذا ما دفع إلي بروز اتجاه آخر في الأسلوبية يركز على المناحي الانطبائية ويحاول ملائمة الجوانب الإنسانية في الأعمال الأدبية، وقد عرف بالأسلوبية الأدبية ولقي رواجاً في الدراسات الألمانية التي تستند في كثير من أطروحاتها إلى الفلسفة المثالية.

وجد هذا الاتجاه أفلاماً نقدية عربية حاولت أن تنهت أطروحاته وتحاول أن ترمس لها حتى نصبح قراءة لها مجال في الممارسة النقدية العربية المعاصرة، ومن النقاد الذين سعوا إلى ذلك:

- فؤاد أبو منصور: "النقد البنيوي الحديث".
  - عبد السلام المسدي: "محاولات في الأسلوبية الهيكلية".
  - حمادي صمود: "الوجه واللقا في تلامز التراث والحداثة".
  - محمد العمري: "تحليل الخطاب الشعري".
  - شكري محمد عيد: "اتجاهات البحث الأسلوبية".
  - فؤاد زكريا: "الجذور الفلسفية للبنائية".
- نعم نرجحت هذه البحوث بين الترجمة ومحاولات التطبيق على النصوص الأدبية العربية،

<sup>(١)</sup> - البحث الأسلوبية، ص 48.



وقيامهم بالنقد أحياناً.

#### 4. الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية، الإحصاء الرياضي مطوية للدخول إلى عوالم النصوص الأدبية، دلالة منها على خصائص الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية إذ ((يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص، لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية))<sup>(1)</sup> عن باقي النصوص الأخرى

انصبحت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على دراسة النصوص الإبداعية، من خلال بنائها المشكلة لها ومراعاة عدم تكرارها، والبحث عن الصيغ والمفردات التي يركز عليها المبدع دون غيرها، وذلك للوقوف على المعجم الفردي والتركيبى والإيقاعي للمبدع ذاته، كما سعت إلى تبيان خصائص اللغة التي اعتمدها الكاتب محاولة منها لتأكيد أن المقاربة الإحصائية للأسلوب يقصد منها تمييز الصلاحيات النعوية للنص، وذلك من خلال إبراز معدلات تكرار مختلف المعاجم، سواء أكانت فردية أم تركيبية أم إيقاعية وسبب هذا التكرار، ولهذا النشاط من المقاربة أهمية خاصة في تشخيص الاستعمال النعوي عند المبدع، وإظهار الفروق النعوية بينه وبين مبدع آخر، مع ذكر العلل والأسباب إلى حد ما.

ومن رواد المسح الأسلوبي إحصائي في العرب يمكن أن نقنصر على الأسماء الآتية.

— برنارد شبلر في مؤلفه "علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والنبلاغة"

— كزهم هاف: "الأسلوب والأسلوبية".

— جون كوهن: "بنية اللغة الشعرية".

كما نجد تجلي الأسلوبية الإحصائية واضحاً في النقد العربي المعاصر، حيث تركز بين الترجمة والنقد ومحاولات التطبيق على النصوص الإبداعية العربية. ومن النقاد العرب الأسلوبيين الذين برزوا في هذا الاتجاه:

— محمد الهادي الطرابلسي "في منهجية الدراسة الأسلوبية"، مجلة الجامعة التونسية نوفمبر

1983

— سعد مصحوح "الأسلوب دراسة لعربية إحصائية"، و"الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والأجراء والتطبيق" عالم الفكر العدد 03 أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1989.

— صلاح فضل "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته".

— محمد العمري تحليل الخطاب الشعري.

(1) — حول الأسلوبية الإحصائية، محمد عبد العزيز الراوي / مجلة علامات / 42 / مج 1 / ديسمبر 2001، ص 122.



نخلص في ختام هذا البحث إلى أن البلاغيين العرب الأوائل كانوا ينظرون إلى الأسلوب من خلال سمات القوة والتناسق والجمال، مراعين في ذلك ما يقتضي الحال الذي يكون عليه المخاطب، أما بالنسبة للمخاطب فيشترطون فيه إلمامه بعلوم اللغة من نحو وصرف وبيان وعروض، بشكل هذا لديهم إجماعاً وقلماً نجد من أصناف إليه جديد، في مفهوم الأسلوب، مع استثناء "الجرجاني" في نظرية السطوح، و"ابن خلدون" في تحديده للأسلوب على أنه صورة ذهنية، وربما نلمس أيضاً توافقهم في جعل الأسلوب توفيقاً بين أطراف الكلام.

لم يجرح كثير من النقاد في مطلع القرن الماضي عن مفهوم أسلافهم بشكل عام إلا أنهم طعموه بصيب من الثقافة الأدبية والنقدية الأوروبية الحديثة وكان أبرزهم "أحمد أمين" و"أحمد حسن الزيات" ولعل الحديث بالإشارة اهتمامهم بنظرية "بوفور" في الأسلوب وبخاصة في مجال تجسيد الأسلوب للطبيعة والنفس البشرية.

وبشكل بطيء للأسلوبيين للأسلوب فتحاً مهماً للدراسات النقدية، وذلك انطلاقاً من نظرتهم إلى الأسلوب على أنه انحراف عن المعمار المألوف والمتداول في نظم الكلام الإبداعي، ومن ثم تبقى الأسلوبية المصهج النقدي الذي يوسعه — إلى حد ما — رصد مكاسب القبة والجمال في النصوص الإبداعية، انطلاقاً من اللغة الحاملة لها، من خلال ما توفره هذه اللغة من انحرافات فنية محدودة، نجعل منها الأسلوبية حقلاً بدرسها، سعياً إلى فهم النصوص الإبداعية، وبعوض الأسلوبية إلى الوصف العلمي الذي يغني الانعقاد عن استصدار الأحكام التقييمية، استصاعت الساحة النقدية الحديثة محاولة لإعراض عن البلاغة وما وقعت فيه في مدرسة الأسلوب، وما كان لها ذلك لولا سبورها على نهج لسانيات دي سوسير، وما باتت به من ضرورة دراسة لغة أدائها، وبدايتها، وإقصاء السياقات الخارجية، وحينئذ حققت الدراسات الأسلوبية نقلة نوعية في تعاملها مع الأسلوب بالوقوف عندما تحققه لغته من انحرافات لغوية.

\*\*\*

#### المصادر والمراجع

- 1 - الأسلوبية والأسلوب / عبد السلام المسدي، تونس: الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982م.
- 2 - الأسلوبية صلهجاً نقدياً / محمد عزلم، دمشق: وزارة الثقافة السورية، ط 1، 1989م.
- 3 - الأسلوبية وتحليل الخطاب / نور الدين المسدي، الجزائر: دار هومة، ط 1، 1997م.
- 4 - البحث الأسلوبية: معاصرة وتراث / رجاء عيد، الإسكندرية: دار المعارف، ط 1، 1993م.
- 5 - البلاغة والأسلوبية / محمد عبد المطلب، مصر: الهيئة العامة للكتاب، ط 1، 1984م.
- 6 - بلية اللغة الشعرية / جون كوهن، ترجمة محمد لواللي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توفال، ط 1، 1986م.
- 7 - تاج العروس / الزبيدي، بنغازي: دار إبيي للنشر والتوزيع



- 8 - حصول الأسلوبية الإحصائية/ محمد عبد العزيز  
الرفاعي، مجلة علامات، مج 11، ص 42، ديسمبر  
2001م.
- 9 - دلائل الإعجاز/ الجرجاني، بيروت: دار الكتب  
العلمية.
- 10 - شمرات النص: دراسة سيميولوجية/ د. صلاح  
فضل، بيروت: دار الأدب، ط 1، 1999م
- 11 - عيار الشعر/ ابن طباطبا، تحقيق عباس عبد  
الستار، بيروت: دار الكتب العلمية، ط 1،  
1983م.
- 12 - القاموس المحيط/ الفيروز آبادي، بيروت:  
المؤسسة العربية للطباعة والنشر.
- 13 - لمر النص اليوم، للكاتب لم القارئ/ حسن  
مخالة، مجلة علامات، عدد 392، مج 10، مارس  
2001م.
- 14 - مختار الصحاح/ الرازي، بيروت: مكتبة لبنان،  
1988م
- 15 - المقدمة/ ابن خلدون، بيروت: دار الكتاب  
النبلي، 1967م
- 16- G.G ng mbr . L s Grands Courants  
Lit. rair



## أولاً: الأسلوب:

إن الأسلوب، الذي كان في العصور الكلاسيكية يعرف تعريفاً لا يعني شيئاً، هو في الحقيقة علامة لتفرد المتكلم في الخطاب؛ وهذه العلامة تعد مفهوماً أساسياً، وذات بعد إيديولوجي قوي، يجب على الأسلوبية تفكيكه لكي يصبح مفهوماً إجرائياً، ونقله من مستوى الحدس إلى مستوى المعرفة.

1. يتأسس الأسلوب، في الثقافة الغربية، من ثنائيتين أساسيتين: المقابلة بين المسند والمسند إليه (المقووظ مقابل التلفظ *énoncé vs énonciation*)، هذه

الأسلوب  
والأسلوبية(\*)

جون دييوا

ترجمة

عمر لحسن

(\*) هذا المقال مأخوذ من كتاب

Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, Collection Bordas, édition Larousse, Paris 1999. (Articles style et stylistique).



المقابلة التي تبين مكانة المتكلم داخل ملفوظه؛ وثنائية الروح والمادة التي تعرض الكلام بوصفه مركباً من دلالات صريحة dénotations موجهة إلى الذهن. ودلالات إيحائية connotations (تخاطب الإحساس المثلث و/ أو غير المثلث). وقد قام النحوي، منذ بدايته، بتصنيف أشكال أنيقة ومقنعة، بمساعدة البلاغة، وهي فن الإقناع (وكانت شفوية، في البداية، أي مادية تخاطب الإحساس). وهي الرؤية نفسها التي تحملها أسلوبية شارل بالي.

ولم تقم اللسانيات السوسيرية، في مظهرها الأول، بتغيير عميق لهذا التصور فالأسلوب يعد من مظاهر الكلام parole؛ فهو يتمثل في «الحيارات التي يقوم بها المتكلمون في كل المواقف اللغوية» (كريسو cressot) وسواء أكان هذا الاختيار «واعياً ومقصوداً»، أو مجرد انزياح، فإن الأسلوب يكمن في العدول ما بين الكلام الفردي واللغة. وبذلك يمكن وضع لغات خاصة تسمح بتقليص هذا العدول (مثل اللغة الأدبية، ولغة الكوميديا...): ونستعمل هذا الإحصاء لإبراز التواتر النسبي لبعض الكلمات، أو بعض التراكيب؛ ويمكن اقتراح قياس أسلوبية (stylométrie) وهي عملية استعمال الحساب في دراسة الأسلوب.

2. وقد تعمق مفهوم الأسلوب بفضل التحليل الأعمق لوظائف الكلام، ونظرية الإعلام والتطورات التي شهدتها البنيوية، فهناك



وظيفة اسلوبية تشدد على الملامح الدالة في الرسالة، وتبرز التراكيب الخاصة بالوظائف الأخرى. «فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز» (ريفاتير)، وتكون المظاهر التي تظهر فيها هذه الوظيفة بنية خاصة: إنها الأسلوب. غير أن هذه المظاهر ليس لها وجود مستقل، لكنها تظهر في مقابلة ثنائية، يمثل قطبها الآخر السياق الذي تقطعه بشكل غير متوقع. وقد يصبح هذا السياق نفسه من مظاهر الأسلوب مقابل سياق أكبر. وهذا يعني أن النص هو القاعدة المعتمدة في التحليل (مستوى فوق الجملي transphrastique)، وأن الأسلوب لا يكمن في مقابلة استبدالية paradigmatic (أي ما يمكن أن يقال)، بل في مقابلة تركيبية syntagmatic (علاقة الأثر الأسلوبي مقابل السياق).

ولكن حتى مع هذا النوع الأخير من التحليل، فإننا لم نبتعد كثيراً عن الرؤية التقليدية التي ترى أن الأسلوب لا يقوم سوى بإضافة بعض عناصر التنميق إلى الرسالة دون أن يساهم في إنجازها بشكل فعلي. كما أننا لسنا بعيدين عن رؤية شارل بالي وعن التقليد العربي الذي يعد الأسلوب عدولاً عن المنطق، عدولاً مرضياً يعود إلى ضعف طبيعتنا. ولكن هذا العدول أصبح هنا، مع اللسانيات السوسيرية، ذا طابع بنيوي. فهذا التعريف يعود إلى «تصور معين للسانيات خاضع لبديهيات الإحساس والبديهيات التربوية» (سومف J. Sumpf).



غير أن آراء الكتاب حول ممارساتهم الخاصة ترفض. منذ قرن، هذا التصور: فالأسلوب - حسب فولبيير - هو الاستمرارية، أما مالارميه فيقول: «إننا لا نكتب قصيدة بالأفكار» وتحاول التحليلات البنيوية المحضة اجتناب هذا العائق، لكن النحو التوليدي وتطوراته هو الذي تسامح بتجاوز هذه الإشكالية.

3 إن التعرف على نص لفكتور هيجو أو عارضته، يعني استعمال ملكة شعرية تضاف إلى الملكة اللسانية فهناك بنيات عميقة وقواعد تحويلية خاصة بكل كاتب فهي تمثل قواعد نحوية يتعلمها القارئ (أو لا يستطيع تعلمها، ومن هنا جاء رفض الشعر المعاصر مثلاً) فهو نحو خاص (أو أسلوب) من شأنه توليد الجملة النحوية للغة، وكذلك أنصاف الجمل التي لا يستطيع النحو العام إنتاجها.

إن النحو التوليدي، بتركيزه على التركيب وطابعه المركزي، وعلى سيرورة الإنتاج، قام بإخراج الأسلوب من المقابلة بين الدلالات الصريحة والدلالات الإيحائية التي سجن فيها. ومن جهة أخرى، فإن العمل المنجز حول مفاهيم مثل «الأدبية»، و«نص الكاتب»، و«القارئ»، أدى إلى إعادة بناء حقل الإبداع وقراءة الأعمال الأدبية.



4. إذا كان النص الذي هو ممارسة دالة، وليس «بنية مسطحة»، بل «توليده الخاص»، فإن الأسلوب، باعتباره «مقاومة التجربة للممارسة المبنية للكتابة»، هو النص. فهو إذن خلق للمعنى. ولا تعد قراءة النص مجرد فك سلمي لرموزه، بل هي عمل يقوم بصياغة الدال، وإنتاج المدلول، ويمكننا بذلك أن نتجاوز - «في أحادية مادية ومطابقة بين الفكر واللغة» - ثنائية الشكل / المعنى، والدلالة الصريحة والدلالة الإيحائية، وكل الثنائيات المتفرعة عنها: الفردي / الاجتماعي، والكتابة / القراءة ولكي تصبح هذه النظرية ذات فاعلية حقيقية، يجب خلق نظرية لتوليد النص ونموذج الفاعل

### ثانياً: الأسلوبية:

1. يعرف شارل بالي الأسلوبية كما يلي: «هي دراسة أحداث التعبير الكلامية المنظمة من وجهة نظر محتواها العاطفي»، أي التعبير عن أحداث الإحساس بواسطة الكلام وتأثير الأحداث الكلامية في الإحساس». فالأسلوبية باعتبارها فرعاً من اللسانيات، تتمثل إذن في عملية جرد للإمكانات الأسلوبية للغة (مظاهر الأسلوب) بالمعنى السوسيري، وليس في دراسة أسلوب كاتب ما، الذي هو «استعمال إرادي وواع لهذه القيم». إن هذا التعريف يجعل الأسلوبية مرتبطة بالإحساس، الذي يمكن تعريفه



كما يلي: «الإحساس هو تشويه للطبيعة سببه طبيعة الأنا الذي بداخلنا». من ذلك الاستعارة التي هي موجودة لأنها تمكنا من جعل الذهن «ينخدع بالربط بين تمثيلين». كما أنها شبه تحليل «لطبيعة الأنا الذي بداخلنا»، الذي يركز على البلاغة، بوصفها فن الإقناع بالاستعانة بالإحساس، والذي انتقل من المنابر إلى الأدب المكتوب. أما اقتصار الأسلوبية على مجال اللغة، فإن العالم غوستاف غيوم يرفض ذلك، قائلاً: «ليس الكلام هو الذي يوصف بأنه ذكي، بل استعمالنا له».

2. تعرف الأسلوبية غالباً بأنها الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية، مع تبرير أول متمثل في الموقف التالي لجاكوبسون: «إذا مازال هناك بعض النقاد يشكّون في كفاءة اللسانيات في مجال الشعر، فإني أطر أنهم اعتقدوا أن انعدام كفاءة بعض اللسانيين هو في الحقيقة قصور جوهري للسانيات نفسها. فاللساني الذي لا يلقي بالاً إلى الوظيفة الشعرية، أو الناقد الأدبي الذي لا يهتم بمشاكل ومناهج اللسانيات، يمثلان مغالطة تاريخية صارخة».

وفي مقابل أسلوبية تريد أن تكون دراسة علمية للأسلوب، يجب أن نطرح مجموعة من المشاكل النظرية. وأول مشكل هو موضوع الأسلوبية نفسها: فالأسلوب يبقى، في معظم الأسلوبيات المعاصرة، مستخرجاً بشكل تجريبي، حيث إن



الأسلوبيين هم الذين يحددون معيار الملاءمة *pertinence*. فخصوصية الموضوع وبحثه قد تكون مبررة، لكن يجب أن تكون مؤسسة بشكل علمي فالأسلوبية، بالرغم من كونها مرتبطة باللسانيات، فهي مضطرة إلى أن تضع لنفسها منهجيات خاصة. ومن جهة أخرى، فبالنظر إلى ارتباط موضوعها بمفهومَي الجمال والذوق، فهل يجب أن تتخلى عن هذا السؤال القيمي أم لا؟ وهل بإمكانها أن تحكم على قيمة نص معين؟

وبدون أن نقول مثل ما قال بيير غيرو P. Guiraud بأن «مهمة اللسانيات هي تأويل النصوص وتدقيقها»، فإنه بإمكاننا أن نلاحظ مثله بأن اللسانيات - بعد انهيار البلاغة - أعادت الاتصال بالنحو القديم، الذي أمجب - منذ 2000 سنة خلت - النقد الأدبي؛ وهذا الاتصال بالأدب استرجعته الأسلوبية بفضل تطوراتها الخاصة، ويفضل ممارسة جديدة لدى الكتاب، الذين أصبحوا - منذ مائة سنة - ينظرون العمل الأدبي بوصفه كلاماً. ولكن يبقى علينا من جهة أخرى تحديد خصائص العمل الأدبي. فهو أحد موضوعات اللسانيات (باعتباره مظهراً من مظاهر لغة طبيعية ما)، وهو مغلق (محدود ومنته من الناحية البنيوية)، ويقوم مع المرجع علاقات خاصة.

3. بداخل الفرضية السوسيرية، كل نص ينتمي إلى مجال الكلام Parole لأنه عبارة عن خلق فردي، ولذلك فإن الأسلوب يعرف



بأنه عدول بالمقارنة مع معيار ما *norme*. فهو عدول عن الوضع أولاً (الذي نادراً ما كان يخالفه الكتاب في الماضي، ولكنه أصبح في الحاضر أكثر عرضة للمخالفة، كما هو الحال عند كينو Queneau وميشو Michaux)، وهو عدول عن مستوى غير معلّم من الكلام، وهو نوع من الاستعمال الوسطي و«البسيط»، وعدول عن أسلوب الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، والذي يشكل نوعاً من اللغة المتفق عليها بشكل مسبق (يمكن أن ندرس أسلوب راسين داخل أسلوب جنس التراجيديا). وفي كل الحالات، فإن الأمر يتعلق بدراسة «أثر أسلوبي داخل لغة معينة».

وبالإضافة إلى أن تكوين هذه المعايير (لغة بسيطة، أسلوب مأساوي إلخ) قد تصل إلى عوارض محضة، وأننا هنا أمام بلاغة حدائية (حيث إن الأسلوب هو مجرد عملية تزيين)، فإن أسلوبية العدول هذه تدمر النص وترفض ممارسة الكتاب، فهي تعود إلى توجه أساسي «يجعل من الفرد دوماً ظاهرة عارضة» باسم معيار قد نسينا الكيفية التي كوّنناه بها.

ويمكن أن نربط بأسلوبية العدول أعمال مايكل ريفاتير M. Riffaterre رغم أنه يرفض ذلك، حيث يقول «إن الرسالة تعبر والأسلوب يؤكد». إن هذه الأسلوبية تركز على تعريف الوظيفة الأسلوبية (وهو تعريف مغاير، وأكثر تعميماً للوظيفة



الشعرية عند جاكبسون)، كما تركز على نظرية الإعلام Théorie de l'information، وعلى المبادئ المنهجية للسلوكية من أجل إدراك الأثر الأسلوبي. «إن مهمة الأسلوبية تتمثل في تحديد رد فعل القارئ أمام النص، وإيجاد مصدر ردود الأفعال هذه في شكل النص. فالأسلوبي يعد قارئاً فوق العادة Archi lecteur، أي هو نوع من مجموع كل القراء، وهذا يعني أنه يعطي لنفسه ثقافة قصوى (قراءة النقود، المعجمات... إلخ) حتى يتسنى له الكشف عن الوحدات التي علّم بها الكاتب نصه. وبسبب انغلاقه، بجانب «القوانين المسبقة» (قوانين اللغة، وقوانين الجنس الأدبي) يضيف العمل قانوناً لاحقاً، قانوناً فوقياً surcodage (قانوناً إضافياً)، ودلالات إضافية تقوم القيم فيه بأدوار مختلفة. وبذلك، فإن العمل يخلق نموذج المرجعي الخاص. إن هذا «القانون الفوقي» يحل من جهة قابليته للتوقع: فكلما كان العنصر غير متوقع، كلما كان تأثيره في القارئ أكبر، هذا هو منهج الأسلوبية، الذي يستمد قيمته من تباينه عن سياق صغير Micro contexte (سياق أسلوبي قصير)، ومن علاقته مع سياق كبير (ويمثل مجمل المعطيات السياقية الحاضرة في ذهن القارئ)، هذه العلاقة التي تعدّل هذا التباين، بتضخيمه أو تخفيفه (عندما يكون الأثر مكرراً استمراراً)، فيكون السياق كذلك مقنناً تقنياً عالياً، ويملك في الأسلوب دوراً مماثلاً لدور المنهج. وهكذا، تبرز نماذج (أو موتيفات) أسلوبية.



يميل ريفاتير، بإضافة السياق إلى الآثار الأسلوبية، إلى اعتبار النص كله أثراً. وهذا هو موقف الأسلوبيين الذين يلاحظون بأن النظام والخطاب يتطابقان مع النص، بسبب انغلاقه، ويعدونه لهجة، تعود إلى دراسة بنيوية خاصة. فالعمل الأدبي ليس «لغة، بل هو كلام مكون من إichات (فالكلام الإيحائي ليس لغة: حيث إن مستوى التعبير فيه مكون من مستويي المحتوى والتعبير في الكلام الصريح)، فهو كلام يعد أحد مستوييه - وهو مستوى التعبير - لغة» (بالمسلاف). فالنص يجب أن يكون أولاً موضوع تحليل لساني يستخرج وحدات اللغة التي تقوم بتكوين وحدات المستوى الثاني (أو الإيحائية). ليس هناك تشاكل Isomorphisme بين المستويين، حيث إن عدة وحدات لسانية يمكن أن تكون وحدة إيحائية (فالأفعال المنصرفة في الماضي المنقطع تكون وحدة إيحائية قد يكون مدلولها: «أدب»)، وفي المستوى الثاني، فإن السيميائية تعوض اللسانيات، والأسلوبية تقترب من السيميائية: «إن الإجراءين الدلالي والأسلوبي ليسا إلا مظهرين من عملية وصف واحدة» (غريماس). فمصطلح الإيحاء لم يستعمل بمعنى «الإيحاء الدلالي» المرتبط بالأسماء بواسطة عدة عناصر (تاريخ، وعادات، وتجارب شخصية)، لكنه يحدد علاقة النظام المزدوج للغة والنص، حيث إن الإيحاءات الدلالية للمستوى الأول هي عناصر مكونة للوحدات الإيحائية connecteurs. فمثلاً، تعد الدلالات



الإيحائية (في المستوى الأول) للجلافة المحتواة في كلمات خنزير وأبله في رواية «إجابة على عملية اتهام» لفكتور هيجو، وحدات مكونة لوحدة إيحائية، يعد مدلولها إدماجاً في الشعر أو أسلوباً شعرياً جديداً.

غير أن هذا النموذج، بالرغم من أهميته النظرية (فهو يبرز النص بوصفه بنية مزدوجة، ويفتح - بذلك - المجال لتعدد القراءات) فهو يبقى ذا قدرة إجرائية ضعيفة. ومن جهة أخرى، فإن مفهوم الإيحاء لم يحظ بالإجماع وأخيراً، لم يقدم أي إجراء للتعرف على الوحدات الإيحائية (وهي العناصر التي تعطي النص أبعاده الإيحائية)، وبذلك نجد أنفسنا أمام النص لا نملك سوى ذاتيتنا subjectivité

4. وتنظر نظرية النحو التوليدي إلى النص باعتباره لهجة، ولكن هدفها هو إيجاد البنيات العميقة والتحويلات التي كانت السبب فيها. يجب إذن وضع نموذج الكفاءة والأداء الخاص بالنص، وهو منحرف عن بعض مظاهر الكفاءة العامة، ومشابه لها في مظاهر أخرى، مما يفسر قدرة القارئ على فهمه (أو رفضه). ويكون الأسلوب - حينئذ - هو الطريقة الخاصة لنشر جهاز اللغة التحويلي. ويمكن وضع علاقات بين هذه الخصائص النحوية والأحكام الجمالية. فالقصائد التي لا تختلف جملها عن جمل اللغة العامة إلا في مستوى البنية السطحية تعد قصائد



«رديئة». كما يوجد هناك مستويات من الصحة النحوية grammaticalité، يمكن أن نتصور وضع «سلم الشعرية» poéticité، مرتبط بنسبة تعقيد التحويلات المقصودة. فالنحو التوليدي يفتح، إذن، أفاقاً واسعة في مجال الأسلوبية، حيث تتكون نماذج بإمكانها أن تكشف عن الجمل، ولكنها غير خالية من المعنى.

5. وبعد أن أدخل النحو التوليدي قدرة الخلق، يمكن أن نعرض شهادة الكتاب المحدثين الذين يعد الكلام عندهم مادة للتجريب والاختبار، والعمل الأدبي هو عندهم إنتاجاً، أو واقعاً معيشياً، أو علاقة مع العالم، أما الشعر فهو منهج حياة (عند تزارا Tzara)، وهو فعل الـ «الأنا»، الذي أعاد فيه النظر كل من التحليل النفسي وعلم الاجتماع، منذ أن اعتبر ريمبو Rimbaud أن «الأنا هو الآخر»، أي أنه أكثر تعقيداً من الفاعل عند التوليديين، ففي عملية القراءة/ الكتابة، لا يعتبر النص المولد génotexte (البنية العميقة للنص) الذي يقوم المحلل بإعادة بنائه انعكاساً للنص الظاهري phénotexte (النص مثلما تبرزه القراءة الساذجة)، بل إنه «يشتمل بواسطة أصناف لسانية تولد مقاطع دالة» (كريستيفا).

وإذا كانت القراءة هي التي تعيد يوماً بناء النص الظاهري، فإنه يتم شجب طابعها التجريبي، وفي الآن نفسه تتشكل ممارسة جديدة ومفهوم جديد، هو مفهوم الكتابة -



القراءة: «وهي قراءة تهدف إلى تحويل - داخل النص وبواسطته - فكر استهلاكي منقطعة إلى فكر الوحدة عند سيرورة الكتابة. فهي شكل من أشكال المعرفة، وإجراء للخاصية العلمية scientificté. وتقابل القراءة الأدب (وهي كتابة تعيد النص إلى أصناف ذات وجود مسبق) القراءة الجوهرية، التصنيفية؛ إنها شكل من الوعي، وانعكاس للممارسة الاجتماعية. فكل قراءة هي إما كتابة، وإما أدب» (ميشونيك).

هناك مفاهيم أخرى ضرورية لتشخيص مجال ازداد اتساعه، وخصوصاً في مجال الأدبية، وهي «خصوصية العمل بوصفه نصاً، مما يحدده كفضاء أدبي موجه، أي أنه تشكيل من العناصر المحكومة بقوانين نظام ما وهي تقابل الكلام اليومي بوصفه فضاء مفتوحاً، ومبهماً، ذلك أن انتظامه محل مراجعة دائمة» (ميشونيك). وبذلك، فإن الأحكام القيمية التي يمكن للبنىوية أن ترفض إطلاقها، بسبب انعدام المعايير، تصبح ممكنة. «لقد مات الكاتب الذي يتحدث عن الوضع.. فالأدب التحتي موجود في الإيديولوجيا بالمعنى الواسع (إيديولوجية الناس، مثلاً) في حين أن العمل ينبني ضد إيديولوجيا معينة» (ميشونيك).

ومن وجهة النظر هذه، فإن إدراك الأسلوب يجد نفسه مرتبطاً بمجموعة من العمليات تتجاوز الإطار الشكلي للنص



الذي يتجاوز الحياة، والعالم، والإيديولوجيا. هذا التجاوز الذي يجد تفسيره في توسيع مصطلح الأسلوب ليصل إلى الكلام العادي، وهذا التوسيع يتطلب تدقيقاً فلسفياً للمصطلح.

6. في كتابه «مدخل إلى فلسفة الأسلوب»، تبرز غرانجير Granger مفهوم الأسلوب خارج الأدب، باعتباره نتيجة لعمل. «إن الانتقال من عديم الشكل إلى المبنين structuré، لا يمكن أن يكون أبداً نتيجة لفرض شكل جاهز قادم من الخارج.. فكل عملية بناء هي نتيجة عمل يربط بين شكل ومحتوى الحقل المدروس ويشيرهما». ويكون الأسلوب هنا الحل الفردي للصعوبات التي يواجهها كل عمل بناء، فهو الفردي باعتباره جانباً سلبياً للأبنية فالأسلوب حاضر في كل التراكم العلمية. ويمكن أن نفكر هنا في أسلوبية عامة، نظرية الأعمال الأدبية، تجد مكانها بين الإستمولوجيا والنظرية الجمالية.

وفي مجال الأدب، فباعتبار أن البناء اللساني للواقع المعيش هو عمل معين، فإن الأسلوب يولد من الانفصال بين الأبنية والدلالات، حيث إن الدلالة هي ما يفلت من البنية الظاهرة، أو الفضلة، أو نوع من الدلالة الإيحاء، تقوم القراءة بتشكيله في وضع لاحق. فالأسلوب غير موجود داخل البنية (الوضع المسبق). فالمفهوم وجد نفسه، إذن، منقولاً من البنية إلى العمل، إلى الكتابة، وإلى فعل القراءة (التي هي كذلك عملية



بنينة)، مما يجعله ينجو من التحديد الذاتي، أو السلوكي المحض.

وإذا كان جزء من المشكل يبدو قد وجد حلاً على المستوى النظري، فإن التطبيق مازال متعثراً، وبدأت ضبابية جديدة تغطي الحدود بين الأسلوبية والسيميائية والأدب.

7. يوجد نموذج أسلوبية تحاول المدرسة التعريف به واكتسابه، وهو مرتبط بتصور معين للإنسان والمجتمع: من هذه الزاوية، تسمح دراسة مواضيع الإنشاء التي ينجزها التلاميذ من استجلاء معالم هذا النموذج كما أن هناك نموذجاً للخطاب الأسلوبية، نوعاً من الملفوظ - الشبكة، ويتمثل التعلم في فهم وإعادة بناء - داخل موضوع الإنشاء - القصة التي تربط صنفاً من المجردات (السخرية، الحزن) بصنف من الملموسات (الكتاب)، أي أن الأمر يتعلق بتشكيل خصوصية معينة في شكل قاعدة كلية بحسب إيديولوجية معينة.

\* \* \*



إضاءات نقدية (قصيدة محكمة)

لسنة الثانية العدد الثامن شتاء ١٣٩١ حتى كانون الأول ٢٠١٢م

ص ٧٧ - ٩٩

## الأسلوب والأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم

على حاجي خاني\*

### المختص

يشمل الأسلوب في نظر القدماء والمعاصرين الكثيرين المعنوية ولفظية، كما أن هناك أنواعاً مختلفة من الأسلوب عالجها القدماء ولعدتوا سوء في ذلك الغربيون والمسلمون. بالإضافة إلى ذلك فإن فهم الأسلوب كونهما متعلقات في منظور لغوي وإسلامي. فهناك العديد من التعاريف الواردة في الكتب المرتبطة بموضوع، ولا يخفى أن للأسلوب عناصر مختلفة من منظور المدارس الغربية ومن منظور الإسلامي ولكن عناصر الإسلامية للأسلوب لم يتم تعريفها من قبل بشكل واضح منهجي من خلال آيات القرية المباركة

تناول هذا المقال الأسلوب الأدبي وعناصره وراء القدماء في ذلك بالإضافة إلى الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية معاصرة وذكر الفوارق الرئيسية بين الموقف العلمانية والإسلامية فيما يتعلق بعناصر الأسلوب الأدبي، ومن سماتها البساطة والنية والإيمان والتوحيد والعقل والمناطقة والشعور والموهبة والميول والرغبات وكذلك دور المسؤولية في هذا الأدب مستعينا بالمنهجين لتوصيفي والتحليلي مع الاستشهاد بالآيات القرآنية كما يتطلب الأمر ذلك.

الكلمات الدلالية: الأسلوب الأدبي، الأسلوبية، العناصر، إسلامي، القرآن

الكريم

hajukhan1347@yahoo.com

\* جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران، (أستاذ مساعد).

لتنسيق والمراجعة اللغوية: د حسن شويبي

تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٢ هـ ش

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٦/٢٠ هـ ش



## المقدمة

استخدمت كلمة الأسلوب في الاداب العربية القديمة للدلالة على تناسق الشكل الأدبي، وأنساقه، في كلام البلاغيين حول إعجاز القرآن الكريم، وأقدم من استخدم هذه اللفظة كان الباقلاني في كتابه المسمي بإعجاز القرآن، فقد أوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه ومثلما يتعرف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدة، فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرف على أسلوب صاحبه (خليل، ١٩٩٧: ٢٦).

وقد كثرت آراء القدماء من العلماء المسلمين حول الأسلوب من عبد القاهر الجرجاني وابن خلدون وغيرهما من العلماء، كما أن هناك آراء متعددة حول الأسلوب عند العلماء الغربيين القدامى خاصة عند أرسطو، كما كثرت الآراء عند المعاصرين في موضوع الأسلوب. وقد تنوعت الأساليب، وذكرها الأدباء من جملتها الأسلوب البسيط والمتنزل والمجزل، كما أن هناك الأسلوب العام والأسلوب الفني وغيرها من الأساليب التي تناولتها الكتب المتعلقة بالأسلوب.

ولا يخفى أن هناك علاقة بين الأسلوب و الأسلوبية إذ يرى البعض أن الأسلوبية هي علم الأسلوب، وهي دراسة النص ووصف طريقه الصياغة والتعبير وهي بذلك أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث. (أحمد سليمان، ١٩٩١م: ٩، إن للأسلوب عناصر متعددة تختلف باختلاف رؤى الباحثين، فهي ليست واحدة عند العلمانيين والمسلمين

يهدف هذا البحث إلى إظهار عناصر الأسلوب الأدبي الإسلامي من خلال الآيات القرآنية الكريمة التي تميّز الأسلوب الإسلامي عن غيره وهي كثيرة. حاول الباحث تسليط الضوء على أهمها بذكرها وتدعيم الفكرة بالآيات التي يفهم منها هذا الأمر. وقد سبق هذا البحث بعض الدراسات والبحوث التي تناولت جوانب من هذا الموضوع ومن جملتها كتاب "علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته" لصالح فضل، وكتاب "الأدب الإسلامي، إنسانيته وعالمينه" لعدنان النحوي، وكتاب "الأسلوبية ونظرية النص" لإبراهيم خليل، ثم كتاب "الأسلوب، دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية" لأحمد



الشائب، وآخرها مقالة تحت عنوان "الأسلوبية العربية والبلاغة العربية" ليتندر مبارك السناني

غير أن الباحث على الرغم من استفادته من هذه الدراسات فإنه حاول الرّبط بين الموضوع والقرآن الكريم من خلال الاستشهاد بآيات وجدها مناسبة للفكرة التي أراد إثباتها كعنصر من عناصر الأسلوب الأدبي والمجال هذا مجال خصب يتطلب الكثير من البحوث والدراسات لإكمال المسيرة ووضع القواعد الثابتة للموضوع.

### الأسلوب لغة

الأسلوب في اللغة «الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا؛ طريقته ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفنُّ يقال: أخذنا في أساليب من القول، فتون متنوعة» (إبراهيم، عبدالحليم، عطية، خلف الله، ١٤٠٨ق: ١٤٤).

يقول ابن منظور في لسان العرب: «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع الأساليب و الأسلوب الطريق يأخذ فيه والأسلوب بالصم الفس يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، ويقال: إن أنفه لقي أسلوب إذا كان متكبرا» (ابن منظور، ج ٦، ١٩٨٨م: مادة سلب).

يقول صاحب القاموس المحيط: «الأسلوب الطريق وعنق الأسد والشموخ في الأنف». (الفيروز آبادي، ١٤١٩ق: مادة سلب)

وقد جاء في تاج العروس: «الأسلوب بالضم: الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه الأسلوب عنق الأسد، لأنها لا تُثنى ومن المجاز: الأسلوب الشموخ في الأنف، وأن أنفه لقي أسلوب إذا كان متكبرا لا يلتفت بمنه ولا يسره». (الزبيدي، الحسيني، الغريابوي، ج ٣: ١٩٦٧ق: مادة سلب)

### الأسلوب اصطلاحاً

قد جعل عبد القاهر الجرجاني من كلام الباقلاني السابق عن الطريقة والأسلوب كلاماً علي النظم الذي هو أشمل وأعم دلالة من الأسلوب. ولكنه استعمل كلمة الأسلوب



في غير موضع، ويعرفه بقوله: «الأسلوب: الضرب من النظم والطريقة فيه.» (الجرجاني، ١٩٨١م: ٣٦١،

والجرجاني في هذا التعريف لا يعتمد عن مفهومه للنظم، بل إنه يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعي، من حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقا وترتيباً من خلال الاحتمالات التحوية القائمة في بنية الجملة، لأنّ توالي الألفاظ في النطق لا يصنع نسقا أبداً وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفات بأسلوبها الذي يميزها، والذي يربط غالباً بالعرض العام من الكلام، فالأسلوب يقترن بالطريقة التي تألف عليها الكلام.

وفي الحقيقة تكلم عبد القاهر عن شيء آخر هو «النسق» و«الصورة»، وتحدث بالتفصيل عن المجاز والاستعارة وقشيل الحسيات، وأسلوب التقديم والتأخير، ومباحث الفصل والوصل، وتأثير كل من هذه الأساليب في الدلالة والمعنى (خليل، ٢٠٠٣م: ١٣٨، أما ابن خلدون فيقول إن «الأسلوب هو عبارة عن المتوال الذي تتسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه» وهو يرجع إلى الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأصحابها وهي الصورة الصحيحة بأعبار منكهة للسان العربي.» ثم يقول: «إنّ هذا المتوال أو القالب، بعد أن ينتزع صورته الصحيحة نحواً وإعراباً وبياناً، هو يتسج بالحصول الوافي بمقصود الكلام ... فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه علي أنحاء مختلفة.» (ابن خلدون، ١٣٢٧ق: ٦٦٦،

يشير الزرقاني في كتابه «مناهل العرفان» إلى مفهوم الأسلوب في اصطلاح البلاغيين قائلاً:

«هو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو هو العبارات اللفظية المتسقة لأداء المعاني، فأسلوب القرآن هو طريقته التي انفرد بها في تأليف كلامه واختيار ألفاظه.» (الزرقاني، ج ٢: ٨+١٤ق: ١٩٩)

يقول أحمد حسن الزيات «إنّ الأسلوب هو طريقة خلق الفكرة. وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة.» (الزيات، لاتا: ٦٢)

لكن أحمد الشايب فيحدده بأنه «طريقة التفكير والتصوير والتعبير.» (الشايب،



١٩٤٥م: ٤٦،

وهكذا نرى أنَّ الأسلوب في نظر القدماء والمعاصرين يشمل الناحيتين المعنوية واللفظية جميعاً.

### أنواع الأساليب

هناك أنواع مختلفة من الأساليب يعالجها القدماء والمحدثين أمّا الغربيون منذ اليونان إلى اليوم فيميزون بين ثلاثة أنواع من الأساليب وهي:

١. الأسلوب البسيط أو السهل

٢. الأسلوب المعتدل أو الوسيط.

٣. الأسلوب الجزل أو السامي

وهو التقسيم الذي يربط هذه الأساليب بالموضوعات التي يعالجها الخطاب اللغوي وخاصة الخطابات الأدبي ولذلك هم يقولون في الأسلوب الأول البسيط أو السهل، إنه يصلح للرسائل والحوار، وفي الثاني المعتدل أو الوسيط إنه يصلح للتاريخ والملمحة، في حين أن الأسلوب الثالث، الجزل أو السامي يصلح للمأثرة إلا أن هذا الرأي خلاف، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة كالمرواية والمسرحية الإجتماعية تستهلك عدة أساليب تظل فيها ناجحة (السنان، ٢٠٠٩م: [WWW.merbad.net/vb/showthread.php](http://WWW.merbad.net/vb/showthread.php))

وهناك تقسيم آخر خاص، بالنظر إلى الظواهر الأسلوبية والتحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبي واكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات، ويمكن علي ضوء ذلك تقسيم الأسلوب إلى ثلاثة أنواع:

١. الأسلوب العام

٢. أسلوب العناصر الفنية.

٣. أسلوب النثر والشعر.

أمّا الأسلوب العام، فهو الذي يجمع بين العوامل والعناصر الفنية ليجري بينها التفاعل.

وأسلوب العناصر الفنية، هو الأسلوب الخاص ببناء كل عنصر وتحديد دوره.



وأسلوب النثر والشعر، يميز بين أساليب النثر وأساليب الشعر وأساليب سائر الأجناس الأدبية، ذلك لأن للشعر أساليب خاصة متميزة عن أساليب النثر. وأساليب الشعر يفرض تغييرها الوزن والقافية. فالوزن والقافية يتطلبان أسلوباً خاصاً، فتتساق الألفاظ لتأخذ مكانها العادل في التعبير الفني، وتساهم في إقامة الوزن الشعري وبناء القافية، وحركة الألفاظ هذه في رعاية الموهبة والعقيدة، تبني تعبيرها الفني المتميز، وتتفاعل مع الموضوع وسائر العناصر لتبني الأسلوب الشعري أو النثري. (النحوي، ١٩٩٩م: ٢٨٦ ٢٨٧)

### الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة

يشير الدكتور صلاح فصل إلى الجذور اللغوية لكلمة "أسلوب" في اللغات الأوروبية قائلا: «لقد اشتقت كلمة "أسلوب" في اللغات الأوروبية المعروفة من الأصل اللاتيني "stilus" وهو يعني "ريشة" ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، والاعلي المحفوظات، ثم أخذ يُطلق علي تعبيرات المعوية الأدبية، واستخدم في العصر الروماني في أيام خطبهم الشهير "شيشرون" كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة؛ لامن قبل الشعراء، بل من قبل الخطباء والبغاة، وقد ظلت هذه الطبعة عالقة إلى حد ما بكلمة "style" حتى الآن في هذه اللغات إذ تنصرف أولاً إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق

ولما كانت الأعمال الأدبية تختلف أساساً عن الخطابة واللغة المنطوقة، فإن تعلق مفهوم الأسلوب بها يشير إلى بعض الخواص الكلامية فيها. ويرى بعض الباحثين أن اشتقاق الكلمة من أصل لاتيني -لا إغريقي- كما هي الحال في معظم المصطلحات البلاغية الأخرى له أهمية خاصة، فأرسطو مثلاً يستخدم «lexis» أي لغة أو كلمة مقابل "Taxis" أي "نظام" التي تترجم عادة بقول أو أسلوب، لكن كلمة "Stylus" تعني في اللغة الإغريقية "عموداً"، ومن هنا جاءت تسمية زاهد متصوف مثل "سيمون" "الاستيليتا" إذ كان يعيش علي عمود قديم تقشفا وزهداً أما شكل كلمة "style" في اللغة الإنجليزية، بدلاً مما كان ينبغي أن تُكتب به "stil" فمبني علي أساس توهم الأصل الإغريقي،



لامطابقة الأصل اللاتيني الحقيقي كما يقول قاموس "أوكسفورد". (فضل، ١٩٩٨م: ٩٣)  
وهناك تعاريف مختلفة للأسلوب عند أصحاب المدارس المختلفة الغربية المعاصرة  
التي تدرس الأسلوب والأسلوبية معاً، حسب تصوراتها واعتقاداتها، وفيما يلي بعض  
هذه التعاريف.

يقول "شوينهاور": «الأسلوب هو مظهر الفكر». (عياشي، لاتا، ٣٤)  
يقول "فلوير": «الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء ويُتصور الأسلوب  
بالأثر الذي يتركه». (المصدر نفسه: ٣٥)

يقول "ستاروبنسكي": «الأسلوب اعتدال وتوازن بين ذاتية التجربة ومقتضيات  
التواصل، أو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة، فيكون حلاً وسطاً بين الحدث الفردي  
والشعور الجماعي». (المصدر نفسه: ١٤٧)

يقول "زيقاتير": «الأسلوب هو فُرادة النصّ». (المصدر نفسه: ١٥٣)  
ويقول "بيرجير": «إن كلمة أسلوب إذا رُدت إلى تعريفها الأصلي، فإنها طريقة  
للتعبير عن الفكر». (المصدر نفسه: ٣٧)

ويقول "بوفون": «الأسلوب هو الرحمن». (المصدر نفسه: ٣٤)  
وأما الدكتور منذر عياشي مضافاً إلى هذه التعاريف للأسلوب، فيشير إلى تعاريف  
أخرى مطروحة من أصحاب هذه المدارس منها: «الأسلوب حدث لغوي من غير  
اتفاق». (المصدر نفسه: ١٢٢)

«الأسلوب نظام لنصّ مخصوص لا يقبل القياس عليه». (المصدر نفسه: ١٠٤)  
«الأسلوب جزء من القراءة». (المصدر نفسه: ٢٠١)  
«الأسلوب جزء من المكتوب». (المصدر نفسه: ٣٧)  
«الأسلوب خطاب لا يعترف بنظامه الخاص». (المصدر نفسه: ١١٦)  
«الأسلوب لغة تخلق نظامها بعد أن لم يكن وتحتل به». (المصدر نفسه: ١٠٤)  
«الأسلوب نظام غير معياري يؤسس اللعبة علي خلاف القاعدة ولا يعطى للنسق  
الذي يستخدمه كياناً قاعدياً ولا قوة معيارية». (المصدر نفسه: ٩٨)  
يشير الدكتور فتح الله أحمد سليمان إلى تعريف آخر للأسلوب، لا يخرج عن



التصورات التي عُرضت قبله وهو: «الأسلوب يعبرُ تعبيراً كاملاً عن شخصية صاحبه بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية، وهذا التعريف من زاوية ما يسميه المنشيء» (أحمد سليمان، ١٩٩١م: ٩).

ثمّ يقدم تعريفاً آخر من زاوية النص الذي يعتمد على ثنائية اللغة، الثنائية التي تقسم اللغة إلى مستويين، مستوي اللغة وتبنيها الأساسي، ومستوي الكلام، والمستوي الثاني -مستوي الكلام- ينقسم إلى قسمين آخرين: الاستخدام العادي للغة والاستخدام الأدبي. (المصدر نفسه: ١٠).

كما مرّ في التعاريف السابقة فالأسلوب هو النظام، خطاب الرجل والشكل واللغة والتعبير عن شخصية صاحبه وجزء من القراءة أو ليس جزءاً من القراءة، بل من الكتابة وفراة النص واختيار وحدث لغويّ وحدث فكري ومن الطبيعي أن تتولد من كل تعريف اتجاهات مختلفة

#### العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية

تدّ لاشك فيه أن الأسلوب وما يعادل هذه الكلمة في اللغات الأخرى موغلة في القدم في مفهوم الإنسان، ولغته ونشاطه في مختلف ميادين الحياة، فهناك "أسلوب" لكل نشاط، فمثلاً أسلوب في الكتابة والخطابة والقراءة وأسلوب في التفكير وأسلوب في الإدارة والسياسة ونحوها

أما "الأسلوبية" فهي مصطلح حديث يدرس "الأسلوب" في اللغة حين يُمارسه الإنسان كلاماً يتطرق به أو يكتبه، فإذا تَمَّتْ الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب يقول الدكتور منذر عياشي: «... ومادامت اللغة ليست حكراً علي ميدان إيصال دون ميدان، فإن موضوع الأسلوبية ليس حكراً -هو أيضاً- علي ميدان تعبيرى دون آخر.» (عياشي، لا تأ: ٢٩).

ويقول الدكتور عدنان علي رضا التحوي: «والأسلوبية هي "علم" كما يراها بعض الدارسين الغربيين، أو هي "نقد" أو "فلسفة" أو "نهج"، كما يراها آخرون تقرّن دائماً بالأسلوب. فحيثما وجد أحدهما وجد الآخر، فإذاً "الأسلوب والأسلوبية" (style and stylistic) متلازمان.» (التحوي، ١٩٩٩م: ١٥٤)



يبدو مما سبق أنّ "الأسلوب" مفردة مستعملة في ميادين مختلفة عند القدماء ومنها الأدب، أما "الأسلوبية" فمصطلح حديث يدرس الأسلوب في اللغة حين يمارسه الإنسان كلاماً ينطق به أو يكتبه، فإذا تجدد الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب كما أثير. ويبدو أنّها ولو لم تكن مستعملة عند القدماء، ولكن كلّ كاتب أو شاعر أو خطيب قديم يعرف بأسلوبه الخاص في نثره أو شعره أو خطبته، وإذن ليس مفهوم الأسلوبية إلا العلم بالأسلوب بغضّ النظر عن العوامل التي طرحت فيها في اتجاهاتها اليوم. أمّا الدكتور أحمد سليمان فيعتبر الأسلوبية أحد مجالات نقد الأدب قائلاً: «الأسلوبية علم الأسلوب وهي دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنيتها اللغوية دون ماعداها من مؤثرات اجتماعية، أو سياسية، أو فكرية، أو غير ذلك والأسلوبية هي أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث» (أحمد سليمان، ١٩٩١م، ٩).

ويرى الدكتور صبرى مسلم: «إذا قلنا علم الأسلوب فإننا نقرب من الأسلوبية حد الترادف، لأن الأسلوبية في بعض أوجهها متأثرة بالمنطق العلمي والنسق المنهجي، وهما من معطيات هذا العصر الذي يهيمن فيه العلم على كل شيء، ومن ذلك إنه يخضع الأسلوب للرؤية النهجية.» (صبرى، ٢٠٠٩م - www.26sep.net)

كما يتضح من القولين السابقين فإن الآراء حول تقديم تعريف عن الأسلوبية وعلاقتها بالأسلوب قد تنافوت بين الأدباء غير أنّ هناك أشياء تجمع بين هذه الآراء كما هو واضح في الرأيين السابقين

### الافتراق الرئيسى بين المواقف العلمانية والإسلامية في الميدان الأدبي

ومن المواضيع الهامة التي تستحق الدراسة، تفكيك المواقف الغربية العلمانية والإسلامية بالنسبة للأسلوب والأسلوبية

ومما لا شك فيه أنّ هنالك منهجين مختلفين كلّ الاختلاف من حيث النظر والتصور للكون والحياة والإنسان وكذلك للغة ودورها، ومن ثمّ للأدب ومهمته ودوره، وأنّ كل تصور من هذين التصورين يقود إلى تصور خاص به بالأسلوب والأسلوبية



وأهمية هذا الموضوع في واقع المسلمين اليوم تبرز حين تسلل الفكر العلمانيّ إلى العالم الإسلامي بكل أوجه نشاطه السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وكذلك الأدبي بميادينه المختلفة وكذلك دور اللغة ومنزلتها

يتصفح صفحات التاريخ، يظهر جلياً أن هذه الفكرة ظهرت بعد الثورة الصناعية والتطور العلمي طهوراً في مسمين التين "العلمانية" يفتح العين مرادفها "secularism" أي عزل الدين عن الحياة في جميع مياديتها، والنظر إلى الحياة نظرة مادية كاملة وهي مأخوذة من كلمة "العَلَم" بمعنى العالم وما حواه بطن الفلك و"العلمانية" بكسر العين مرادفها "scientism" من كلمة "العلم" بمعناه البشري وإخضاع كل شيء لعلم الإنسان وتجاريه، وكلاهما يدعو إلى عزل الدين عن ميادين الحياة، وعزل تصوّر الدار الآخرة والإيمان والتوحيد. (التحوي، ١٩٩٩م: ١٠)

ولقد طرحت "العلمانية" أو "العلمانية" تصورات مادية مختلفة في الفلسفة والفكر والأدب والنقد ومختلف ميادين الحياة

لقد كان من أبرز معالم هذه الاتجاهات أنها اتجهت ماديّة، تعزل الموضوع عن كل ما لا يرتبط به ارتباط مادي، وتعزل الموضوعات كلّها عن الغيب وعن الدار الآخرة وعن الإيمان والتوحيد، وأخذت تعبّر العقل البشري مصدر كلّ فكر، والعلم الذي تبلغه هو الأساس الذي تقوم عليه الحياة، وكلّما بلغ الإنسان لحاجاً جديداً في علم جديد، كان يغمره الفرح بعلمه هذا، وينسيه ضرورة التأمل الأوسع في الكون. وهذه الأوصاف تذكرنا بالآية الشريفة التالية: ﴿فَلَمَّا جَاءَهُمْ رَسُولُهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ فَرِحُوا بِمَا عِنْدَهُمْ مِنَ الْعِلْمِ وَحَاقَ بِهِمْ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِؤْنَ﴾ (غافر: ٨٣).

وعندما عزلت العلمانية "الغيب" عن الحياة الدنيا وعن جميع مياديتها وجدت نفسها أمام تناقضات كثيرة تبدو لها، ووجد العلمانيون أنّهم كلّما نجحوا في حل مشكلة واحدة ظهرت أمامهم مشاكل جديدة، لم تكن ظاهرة ولم تكن تخطر ببالهم وكلّما سار الإنسان في هذا الكون مسافة امتدت أمامه أفاق أبعد وأوسع، وكأنّهم لم يسرّ إلا خطوات قليلة في مسافات لا متناهية.

ومن المعالم البارزة الأخرى لهذه الاتجاهات المتأثرة بالعلمانية، هي الرغبة في



إخضاع كل شيء للعلم، أو لما يسمونه "علما" وكان من بين ذلك الأدب، وما يتصل به يرى الدكتور عدنان النحوي كل مذهب من هذه المذاهب ردّ فعل للمذهب السابق، إذ يقول: «وحين نطالع هذه المذاهب، نجد أن هنالك خصائص واقعية تساعد علي فهم المذاهب والأحداث، فمن أهم هذه الخصائص أن كل مذهب كان يأتي ردّ فعل للمذهب السابق، ويهدف في الوقت نفسه لظهور مذهب جديد كردّ فعل له. وسبب ذلك هو أن معظم الفلاسفة ورجال الفكر والأدب نقضوا أيديهم من "الغيب" والدار الآخرة، وحقائق الإيمان والتوحيد، واعتمدوا التصورات البشرية التي لا تستطيع إلا أن تأخذ بمجزء من الحياة» (المصدر نفسه: ٢٠).

### أهم العناصر المتعلقة بالأسلوب الأدبي من القرآن الكريم

مما لا شك فيه، أن لكل أدب عناصره التي تبتني وتبنى جماله ونهجه. فما هو الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم؟ ولكي ندرس هذه العناصر في الأسلوب الأدبي من متطلق القرآن الكريم لابد من وقفه مع الأديب المنتج الذي يبدع هذا الأدب فهو الركن الأساسي في هذه العملية

إذن يمكن أن نقسم هذه العوامل في مجموعات منها العناصر المتعلقة بالأديب المنتج وفطرته وذاته واثارها الطاهرة فيه من إيمان وتوحيد، وثقة وفكر وعاطفة، وموهبة وغير ذلك، والتفاعل الذي يتم بينها في فطرة الأديب والعناصر الخارجة عن الأديب والمؤثرة فيه كاليئة والنشأة وتاريخها، والواقع الذي تولّد فيه الموضوع والنص من مكان وزمان وأحداث وما يترك ذلك من آثار في النفس والقطرة

أما الدكتور النحوي فلا يكفي بإعطاء الدور الأساسي للأديب فحسب، بل يولي اهتماما كبيرا بالنص الأدبي كجزء آخر من عملية الإبداع حيث يقسم العناصر المتعلقة بالنص إلى الصياغة الفنية، الموضوع الفني والفكرة الموحية، والجنس والشكل الأدبي والأسلوب. (م.ن: ٢٥٧).

فيما يلي يُدرس دور كل واحد من هذه العناصر ومدى تأثيرها في الأدب مستندا إلى الآيات القرآنية



## ١. الفطرة

سواء أكان الأسلوب مرتبطاً بالأديب المنسج أم بالنص الفني أم بالملتقى فإنه في جميع الحالات مرتبط بالموضوع الذي يطرقه الأديب ويحمله النص، والموضوع في الحقيقة يخرج من الإنسان، من طاقته ووسعه ومن تفاعله مع الحياة، إنه يخرج من إيمانه وعلمه وتجاربه ومن زاده الذي تحمله فطرته مع ما تحمل الفطرة من قوي أخرى وطاقات وميول ورغبات أودعها الله في كيان الإنسان وخلقها وما تعرفه بالفطرة ماهي هذه الفطرة؟ إنها العطرة التي فطر الله الناس عليها كما يقول الله عز وجل في كتابه الكريم

﴿هَاجِمٌ وَهَهِكٌ لِلَّذِينَ خَنَفُوا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (الروم: ٣٠)

ويمكن أن نعتبر الفطرة المستودع الذي يصم بمختلف القوي والقدرات التي أودعها الله فيها، أو أن تشبهاها باللسان الذي يصم الغراس المختلفة والتبع الذي يروى هذه الغراس.

وقد أكد رسول الله (ص) في حديثه الشريف «خود الفطرة في كل مولود إذ يقول: «كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه» (الكليني، ١٣٦٥ش؛ أصول کافی،

وللفطرة بصورة عامة حالتان: فطرة سليمة سوية كما فطرها الله تبارك وتعالى، وفطرة سُوِّت بالآثام والمعاصي، والانحراف الأبوين أو تقصيرهما، وبثأثير مختلف قوى البيئة والمجتمع، فيما سميت بالفطرة الخاملة

وبين لنا القرآن الكريم هاتين الحالتين في آياته المتعددة نشير منها إلى سورة الشمس حين يقول: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ (الشمس: ٦٠-٧)

فإذن أن الفطرة هي أساس التصور للإيمان والتوحيد، وأساس المنهج الإيماني للتفكير، وأساس التربية والبناء في الإسلام.

ومن الفطرة ومن تفاعل القوي العاملة والمستودعة فيها ينطلق عطاء الإنسان، و



يظهر من هذا العطاء الموضوع والنص الأدبي والأسلوب والأسلوبية ومن هنا كانت حماية الفطرة أول حق للإنسان، إنها الحق الأول الأساسى الذى أغفلته الحضارة العلمانية، كما أشير ولم تلتفت بإغفاله بل أوجدت جميع العوامل التى تُدمر الفطرة أو تشوهها

## ٢. الإيمان والتوحيد

إن أول طاقة أودعها الله فطرة الإنسان هى الإيمان والتوحيد. والآية الكريمة تشير إلى أن الفطرة هى الدين، ﴿فأقم وجهك للدين ختيماً فطر الله الذى فطر الناس عليها﴾ (الروم: ٣٠)

وطبعا أساس هذا الدين هو الإيمان بالله والتوحيد، ويؤكد القرآن الكريم بأن الإيمان بالله ومعرفته ونوحه أمر فطرى فى الإنسان كما يقول ﴿إِذَا رَكِبُوا فِي الْفُلِكَ دَعَا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ فَلَمَّا نَجَّاهُمْ إِلَى الْبَرِّ إِذَا هُمْ يُشْرِكُونَ﴾ (العنكبوت ٦٥)

الإيمان والتوحيد هما ايسوع بن اعنيان لصفيان الدين يريان جميع القوى والميول فى الإنسان رتبا عادلا متوازنا على أساس سنن الله، حتى تؤدى كل طاقة دورها الحقيقى الذى خلقت له وفى هذه الحالة تكون الفطرة سليمة والنفس سوية، ويصل الإنسان إلى الإقلاخ كما قال الله تبارك وتعالى: ﴿فَدَأْفَلِخَ مِنْ رُكَّاهَا﴾ (الشمس: ٩، فيصبح عمل هذه الطاقات "تقوى" أما إذا تعطل هذا التبع أو سُدَّ أو استبدل به غيره فإن الرى ينقطع أو يفسد أو يضطرب ولا تروى الميول والقوى رتبا متوازنا وعندئذ يكون انحراف الإنسان وخيئته كما قال الله عز وجل: ﴿وَقَدْ خَابَ مِنْ دَسَّاهَا﴾ (الشمس: ١٠)

ويصبح عمل هذه الطاقات المنحرف فجوراً. فإذا من الله على عباده جميعاً أن جعل الإيمان والتوحيد فى فطرة كل إنسان، وجعله عهداً وشهادة وموثقاً كما قال الإمام على (ع). «فَبَعَثَ فِيهِمْ رَسُولَهُ وَوَاتَرَ إِلَيْهِمْ أَنْبِيَاءَهُ لِيَسْنَأُوهُمْ مِيثَاقَ فِطْرَتِهِ» (نهج البلاغة الخطبة الأولى)



## ٣. النية

النية في الإسلام ركن في الشعائر. وهي قصد التوجه القلبي إلى الله سبحانه وتعالى مع توافر العزم والتصميم ومع توافر الرؤية الواضحة للتدرب والهدف، والوسيلة والأسلوب فإذاً متطلبها القلب المرتبط بالطهارة، فهي توفر تهيئة للتفوس بذلك قبل مباشرة العمل وتبنيًا للصلة الخالصة مع الله. وهي في الحقيقة تهب النفس الطمأنينة والأمن النية قضية يتفرد بها الإسلام وهي الأساس الذي يجب أن يقوم عليه العمل حتى يُقبل عند الله، علي أن يكون العمل خاضعاً لله

فمن رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم قال، «إنما الأعمال بالنيات والخواتيم» (عابدينى مطلق، ١٣٨٧م: ١٢٦)

وهي وعى وإدراك للعمل الذى يُقبل عليه المؤمن مهما كان العمل، كلمة تقال أو أدبا يخطئه، أو فعلا يقوم به إنها تطرد العقلة والارتجال، وتقوى العزيمة وصدق التوكل. «النية توفر الحوافز الإيمانية إلى المبادرة الذاتية، وتدفع المؤمن إلى أن يلتزم حدود الله، فلها دور عظيم في الأدب ودور قوى في الأسلوب إنها القوة الدافعة للحمال العسى، وهي التي تهب أموهبه طاقة الحركة والعمل، فُولد الحفقه في الحمال والدقه في العطاء. إن النية هي مفتاح يتبوع الإيمان والتوحيد ليروى التبع عندما تفتح النية جميع القوى العاملة في الفطرة رباً متوازناً. (النحوى، ١٩٩٣م- ٢٣٧)

والنقطة الأولى اللاتقة بالذكر هي أنّ النية طاقة في كلّ انسان إمّا مؤمناً متقياً صالحاً وإمّا فاسداً كافراً فاجراً. فالمؤمن الصادق تتجه نيته إلى الله سبحانه وتعالى وعلي وعى وعزيمة وتصميم. أمّا الكافر فتتجه نيته إلى الدنيا وشهواتها علي حذرٍ وفتنةٍ يُزيّن له الشيطان بها عمله حتى يحسبه وعياً، ثمّ تنكشف له الحقيقة ويذهب عنه الحذر وترفع عن عينيه الغشاوة إن عاد واهتدي، أو يوم القيامة: «لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا فَكُشِفَ عَنْكَ غِطَاءُكَ فَبَصُرْتَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ» (ق: ٢٢)

والنقطة الثانية اللاتقة بالذكر هي أن من الممكن أحياناً رؤية بعض مظاهر الخير في عمل رجل فاسد أو فاجر أو كافر. فلا يكون ذلك إلا من أثر البقية الباقية من الفطرة المشوهة، فيكون العمل غير مرتبط بالنية الصادقة لله، فلا يُقبل عند الله كما يقول القرآن



الكريم: ﴿وَقَدَّمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا﴾ (الفرقان، ٢٣)

#### ٤. العقل والتفكير

إنَّ العقل طاقة في كيان الإنسان، والقرآن الكريم يعبر في كثير من آياته عن هذه الطاقة بالقلب أو اللب والذي نفهمه من ذلك أنَّ القلب هو الذي يسيطر أو يهدى سائر الأجزاء كقوله سبحانه وتعالى: ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَرُبَّمَا لَا تَعْيِي الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾ (الحج ٤٦)

والعقل حين يعمل يُطلق التفكير. والعقل والتفكير يمثلان قدرة الإنسان علمي التأمل والتدبر، والدراسة والبحث، وجمع المعلومات وتركيبها وتحليلها، والنظر والاستكشاف، والفهم والاستيعاب، والتنسيق، واتخاذ القرار والموقف

#### ٥. العاطفة والشعور

العاطفة هي طاقة أخرى في الإنسان، إنها القوة التي تهيج العين فتدمع، وتدفع القلب فيخفق، إنها تطلق الحسد أو القوة، والرحمة أو العطفة والبطء أو الحسونة (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٢٤)

إنها طاقة في الإنسان لاتعمل وحدها، ولكنها تعمل مع سائر القوي في كيان الإنسان، وهى من أهم القوي التي تعمل معها طاقة العقل والتفكير. فحينما تغلب طاقة التفكير، وحينما تغلب العاطفة، وحينما آخر تتوازن

#### ٦. الموهبة

هي طاقة خاصة متميزة يهبها الله لمن يشاء من عباده، والمواهب متعددة ومنها الموهبة الفنية الأدبية وهذه الطاقة يختلف مستواها أيضا من رجل إلى رجل، ولكنها في جميع الحالات ترعى وتنمى بعض الطاقات في فطرة الإنسان ويرعاها كذلك الإيمان والتوحيد ومن خلال هذه الرعاية التي تتم في ذات الإنسان وطرته (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٥٣، في الحقيقة تطلق الموهبة التماثل بين قوى المكر والعاطفة، لينطلق النص الأدبي الفني الملزم بالإسلام



## ٧. الميول والرغبات

«لقد غرس الله في فطرة الإنسان ميولا ورغبات، منها الميل إلى الجمال والميل إلى الكشف عن الحقيقة، والرغبة إلى الإحسان والميل إلى الكمال» (جمعى از نويسندگان، ١٣٦٧ش: ٦٩)

فالإنسان على أساس ميله إلى الجمال يميز الجميل من غيره ويرجحه، ويميل إليه سواء أكان صورة، أو فعلا، أو نصاً أدبياً، أو خلقاً طيباً، وإنه على أساس فطرته يميل إلى أن يكشف عن الحقائق ويصل إليها ويعترف بها في أى مجال كانت، وهكذا أنه يرغب أن يحسن إلى الآخرين قولاً وفعلاً، ويميل إلى الكمال ويبحث عنه ولأجل هذا لا يتوقف طول حياته عن كسب العلم والأدب والمعرفة.

ويرى على أساس فطرته التوقف والسكون سداً ورادعا للوصول إلى الكمال، فإذاً إنه يميل إلى عبادة الله ومعرفته لأن الله تبارك وتعالى هو الكمال المطلق إلا أن الإنسان المسلم يرى عبادة الله فرضاً على نفسه.

إن هذه الميول والرغبات هي من نبتح الإيمان والتوحيد حتى تؤدي المهمة التي خلقت له

ولو لم يرتو بالايمن والتوحيد والنية الحالصة فعندئذ تصاب الفطرة بالحمول. وعندما تصح الفطرة خاملة فلا يميز صاحبها الجميل من الكريه، ولا يكشف عن الحقيقة ولا يعترف بها، ولا يرغب إلى الإحسان، ولا فرق لديه عندئذ بين الإحسان والإساءة، ولا يبحث عن الكمال ويتوقف في طريقه إليه، وفي النهاية يفقد الطريق الصواب الذي كان يبحث عنه قبل حمول فطرته.

### دور "المسؤولية" في الأدب المنتج من رؤية قرآنية

إن الأدب المنتج حسب الرؤية القرآنية نقصد به هنا الأدب المتمثل بالإسلام الذي يضع تعاليمه نصب عينيه في كل إبداع أدبي. وبما ذكر يتبين أن الفطرة والعوامل المدروسة فيها، ليست هي كل الطاقات والقوى التي وضعها الله في الإنسان الأدبي، ولكن على أساس الاعتقادات بالإسلام وأحكامه وأصوله، لا شك أن هذه العناصر أهم ما تعرف في الإسلام، ولا شك أن هناك عناصر أخرى خفية تجهلها فيعطى الله الأدب المؤمن المتمثل



بل يُلهمه خلال خلقه للنصّ الأدبي (النحوي، ١٩٩٩م: ٢٤٩)

وهناك عنصر آخر يليق بالذكر والدراسة تُسمى "بالمسؤولية". وهي التي تجد دورها بعد منح العناصر والطاقات الأخرى للأديب، ولاسيما بعد عنصرين مهمين وهما "العقل والتفكير" و"الشعور والعاطفة" إن الإنسان لا يترك بعد أن أعطاه الله هذه العناصر والطاقات، بل جعل الله له مسؤولية محدّدة في الحياة والمجتمع، حتى يُحاسب عليها يوم القيامة، وكان من أهمها مسؤولية الأديب عن كلمته وتعبيره  
كما يقول الله تبارك وتعالى: ﴿إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا﴾ (الإسراء ٣٦)

وعلى هذا الأساس لا يُتوقع من الأعمى أن يري، ولا يُتوقع من المجنون أن يعقل ويفكر كعاقل سليم، لماذا؟ لأن فاقده الشيء لم يكن معطياً له ولا يُسأل عما ليس له من القوة والطاقة، فعلى العكس يتوقع من البصير أن يرى والعقل أن يفكر، وهذا هو مسؤوليته بسبب الشيء الذي أعطاه الله إياه.

فإذن، المسؤولية قضية رئيسية في الإسلام، وفي الأدب الملتزم بالإسلام، وحسب الرؤية القرآنية وهذه من أهم نواحي الاختلاف بين النظر الأدبية والعلمانية في مختلف ميادين الحياة بعامه، وفي ميدان الأدب والأسلوب والأسلوبية بخاصة

الأدب الملتزم بالإسلام في الحقيقة نابع من الإنسان المؤمن، مرتبط به ملاصق له، فهو مسؤول عن كلمته ومحاسب عليها

أما النقطة اللاحقة بالذكر، فهي أنّ مستوى المسؤوليات تختلف في كل إنسان، فتؤثر فيها العوامل المختلفة منها الظروف والبيئة ونحوهما، فمثلا مسؤولية الإمام تختلف عن مسؤولية المأموم في المجتمع، كما أنّ مسؤولية المعلم تختلف عن مسؤولية التلميذ في الصف فإذن، لكل أديب مؤمن مسؤولياته الخاصة التي تقتضيها القوي والطاقات التي وهبها الله له

ولادة الموضوع الأدبي وموضع الأسلوب فيه من وجهة نظر قرآنية

في دراسة الاتجاهات الغربية والعلمانية للأسلوبية يبدو أنّ بعضهم يري أنّ الموضوع



الأدبي هو ثمرة تجربة شعورية فحسب، فيركزون تركيزاً شديداً علي الناحية الشعورية حتى كأنها هي العنصر الوحيد المولد للأدب وموضوعاته. ويرى آخرون أن العقل والفكر والحكمة مصدر الأدب وموضوعاته، ويُعطون الشعور والعاطفة إغفالا كبيراً ويرى آخرون أن الواقع وحده مصدر الأدب وموضوعاته. (النحوي، ١٩٩٤م: ٢٤٨، وبالرجوع إلى الفكر والفلسفة والأدب منذ اليونان حتى العصر الحاضر، يُثبت أن مسيرة ذلك كله كانت تعتمد جزئية تحسبها هي الحق الشامل، أو تجعلها الحق الشامل والجزئية نفسها من تصور بشري مجزوء لا يعتمد علي التصور الشامل.

يرى الدكتور النحوي أن الموضوع هو القضية التي يعرضها النص الأدبي من خلال الصياغة الفنية وسائر العناصر الفنية الأخرى واصفاً له في الأدب الملتزم في الإسلام وصفاً جامعاً إذ يقول: «الموضوع في الأدب الملتزم بالإسلام محدد باعتداد الحياة والكون، ويتجاوز الحياة الدنيا إلى الآخرة، إنه يدخل أفوار النفس البشرية، وافاق الكون وميادين الحياة، ويبحث ويتأمل ويتدبر، يصف ويروي ويعط، يتصح ويوجه، يقوى ويدعم الحق ويجاهد ضد الباطل. ليري في كل ماديه آيات الله البينات إنه تفاعل المؤمن مع الحياة والواقع من خلال إيمانه ورسالته

وكان من رحمة الله أن جعل للمؤمنين المودع الأعلي، النموذج المعجز المتمثل في الوحي المتنزل من عند الله علي محمد(ص)، قرأنا عربياً غير ذي عوج، معجزاً لا يستطيع أحد من الإنس والجن أن يأتي بمثله، مهتراً للذكر حتى يستهل علي كل إنسان أمن واهتدي وعرف العربية أن يتلو كتاب الله ويتدبره ليمارسه في الحياة الدنيا، حتى كانت ممارسة منهاج الله في الواقع البشري هي محور الأمانة التي يحملها الإنسان، وأساس الخلافة في الأرض، وجوهر العبادة في الحياة الدنيا، ومعنى عمارة الأرض بحضارة الإيمان وساحة الابتلاء والتمحيص الذي كتب الله علي بني آدم. فمنهاج الله ودراسته وتدبره يفتح للإنسان آفاق الكون وميادين الحياة ليتولد الموضوع الأدبي في فطرة المؤمن، في قلبه وعقله وأعصابه وكيانه كله ليخرج الموضوع الصادق من أعماق أعماق نفسه» (المصدر نفسه: ٢٤٩)

فإذن الموضوع الأدبي في الإسلام هو ثمرة الإنسان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه



ورسلاته التي يحملها في الحياة الدنيا، وإن هذا التفاعل بين الإنسان والحياة يستغرق فطرة الإنسان والقوى والطاقات العاملة فيها فإذا تكوّن الموضوع في نفس الإنسان علي أساس هذا التفاعل، فإن القوى تعمل لتطلقه نصًا مستكملًا عناصره وخصائصه، مستقيدا من كل العوامل المؤثرة في حياة الإنسان، سواء أكانت ذاتية داخلية، أو كانت خارجية مكتسبة.

من بين القوى والطاقات التي ذُكرت سابقا فإنّ عوامل مثل "العقل والتفكير" و"العاطفة والشعور" تتميز بأهمية خاصة في بناء النصّ الأدبي.

ولإيضاح دور هاتين الطائفتين في بناء النصّ الأدبي يمكن تشبيههما بالقطبين، وتشبيه الأحداث والتجارب التي يمرّ بها الإنسان بالشحنات الكهربائية التي تستقرّ علي هذا القطب أو ذاك، مع مسيرة الحياة تزداد التجارب، فتزداد الشحنات علي القطبين ثمّ تظل شحنات الزاد من العلم واللغة والتجارب والأحداث تتجمّع علي قطبي الفكر والعاطفة، حتى تأتي اللحظة المناسبة بقدر من الله سبحانه وتعالى، فيصبح معها طاقة الفكر والعاطفة، وما يحملان من شحنات مستعدة تنبأ ما حلّ بهما، فتتحرك الموهبة في تلك اللحظة، وتحرك ماهازل، وتطلق من اسفاعل المضة والشحنة نصًا أدبيًا مستكملًا خصائصه الفنية والإيمانية (المصدر نفسه: ٢٥٢)

إذن فإن الإنتاج الأدبي والنص الفني، بكامل خصائصه الإيمانية والفنية، هو نتاج هذا التفاعل في ذات الإنسان، وفي فطرته، بين طائفتين رئيسيتين هما الفكر والعاطفة، أو العقل والتفكير والشعور والإحساس وكما ورد آنفا يساهم في هذا التفاعل القوى والطاقات والميول التي أودعها الله في فطرة الإنسان

هناك سؤال آخر وهو مبدئية بناء الأسلوب في الإنتاج الأدبي والنصّ الفني. يرى الدكتور النحوي أن الأسلوب يبتدئ مع أول خطوة بخطوها الأديب في الصياغة الفنية قائلا في وصفها:

«الصياغة الفنية هي اختيار اللفظة، وربط اللفظة باللفظة، والتعبير بالتعبير، ثم الفقرة بالفترة، أو بيت الشعر ببيت الشعر، أو الصورة بالصورة، والحركة بالحركة، والتغمة بالتغمة، حتى يتكامل النصّ الفني، ويتكامل المشهد بجميع ألوانه وصورته وجرسه،



وتبتديء الصياغة الفنية بالكلمة، والكلمة أربع خصائص توفر لها القدرة على الدخول في الصياغة الفنية. هذه الخصائص الأربع هي:

المعنى المعجمي

الظلال المكتسبة من تأريخ استعمالها وتاريخ اللغة

- قوة الارتباط من لفظه سابقة ولفظه لاحقه.

- ثم الجرس والنغمة

لكون اللفظة بذلك لبنة إلى لبنة ليقوم النص الفني بتكامله، فالكلمة بخصائصها الأربع المتناسكة تساهم في الصاغة الفنية ونجاح الأديب يبرز في اختيار الكلمة التي تجمع هذه الخصائص الأربع لكلمة أخرى حتى تتكامل الصياغة، من هنا يبدأ بناء الأسلوب، ويبدأ الأسلوب عمله، إنه يبتديء باختيار الكلمة بخصائصها الأربع إذن فإن الأسلوب يبتديء في نفس اللحظة التي يبتديء فيها بناء النص الأدبي ويمضي معه، ويتكامل الأسلوب حين يتكامل النص الأدبي» (التحوى، ١٩٩٤م: ١٠٣).

وهنا على أساس ما ذكر من العناصر المتعلقة في ذات الأديب وفطرته، إن هذا التفاعل والبناء يتم في داخل الإنسان في دونه من خلال شبكه ممتدة في كيانه كله، لتكوّن هذه فطرته التي فطره الله عليها والقوي العامل فيها، إذن فإنه عمل واع لا يمكن أن يكون بطريقة لاشعورية، إنه عمل واع لأن النية عامل من عوامل بنائه، ولأن الفكر والشعور عاملان رئيسيان، تستقر عليهما شحنات الواقع والنشأة والأحداث والتجارب. إنه عمل واع لأن الأديب مسؤول ومحاسب علي كلمته. فلا يكون في اللاواقع ولا في الغيبوبة والسكر والخدر، والشهوة المجنونة والهوى الغالب إنه عمل الإيمان والتوحيد الذي يجعل كل كلمة عبادة، وكل عبادة خشوعاً، وكل خشوع حافزاً لانطلاقة وعمل، وسعى وبذل، وكل ذلك خاضع للمسؤولية والمحاسب. وعلي هذا الأساس يكون لكل قوة عاملة في هذه الشبكه الممتدة في كيان الإنسان وفطرته دور في بناء "الأسلوب" في النص الأدبي.

النتيجة

١ الموضوع الأدبي في الإسلام هو ثمرة الإنسان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه



ورسلاته التي يحملها في الحياة الدنيا، وإن هذا التفاعل بين الإنسان والحياة يختص فطرة الإنسان والقوى والطاقات العاملة فيها. إذن فإن الإنتاج الأدبي والنص الفني، بكامل خصائصه الإيمانية والفنية، هو نتاج هذا التفاعل.

٢. مع ولادة الموضوع والنص يُولد "الأسلوب" فيكون الأسلوب جزءاً من النص الأدبي الفني، داخلاً في نسيجه وبنائه، لا يتفصل عنه. وهو عنصر أساسي من العناصر الستة المنشأكة التي تبقى الأدب من المنظور القرآني والأحاديث الشريفة، وهي الإنسان والعقيدة والموضوع الأدبي والصياغة الفنية والجنس الأدبي والأسلوب.

٣. هناك ارتباط وثيق بين الأسلوب والأسلوبية. فهما ملازمان عادة غير أن هناك فوارق بينهما تتجلى في كون الأخيرة علماً، وليس ذلك ينطبق على الأسلوب. كما أن هناك فوارق أخرى وردت الإشارة إليها في ثنايا البحث

٤. إن أهم عنصر من عناصر الأسلوب الأدبي هو منظور القرآن الكريم هو الفطرة والإيمان والتوحيد ويمكن اعتبار الفطرة المستودع الذي يصمم مختلف القوى والقدرات التي أودعها الله فيها كما أن الإيمان بالله وتوحيده هو الطاقة الأساسية التي وضعها الله في فطرة الإنسان.

٥. إن لنية الإنسان الدور الأكرم في أسلوبه الأدبي. فالنية في الإسلام هي ركن في شعائر وهي يهدف التوجه القلبي إلى الله سبحانه مع توافر العزم والرؤية الواضحة للهدف

٦. العقل هو عنصر آخر من عناصر الأسلوب من منطلق القرآن الكريم وثمرته التفكير والتأمل والتدبر

٧. إن ما ذكر من عناصر الأسلوب إذا ائتلف مع عاطفة الإنسان وشعوره وعملت مع سائر القوى في كيان الإنسان يحدث التوازن في الأسلوب الأدبي خاصة عندما تجتمع العاطفة مع العقل

٨. تتميز الموهبة بكونها غير مكتسبة فهي هبة من الله لمن يشاء من عباده وهي متعددة ومن أهمها الموهبة الفنية الأدبية وهي التي تميز الأسلوب من إنسان إلى آخر

٩. إن سيطرة الإنسان على ميوله ورغباته وتسخيرها في سبيل الهدف الإلهي الذي



يسعى إليه الإنسان المؤمن تنعكس بشكل مباشر على أسلوب الأديب.

١٠. إن دور المسؤولية أهم من بقية العناصر المذكورة فإن الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية يقصد به الأديب الملتزم بالإسلام الذي يرى نفسه مسؤولاً أمام كل ما ينتجه ويبدعه، وبذلك نرى أهمية هذا العنصر في الأسلوب الأدبي عند كل أديب ملتزم بالإسلام.

## المصادر والمراجع

### القرآن الكريم

- ابن خلدون، (١٣٢٧ق)، مقدمة ابن خلدون، لامكة، طبعة مصر
- ابن منظور، (١٩٨٨م)، لسان العرب، بيروت، دار إحياء التراث العربي
- أحمد سيمان، فتح الله، (١٩٩١م) الأسبوعية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، لامكة، لدراسات القومية للنشر والتوزيع
- أنيس، إبراهيم؛ منتصر، عبد العظيم؛ بصوالحي، عطية؛ أحمد محمد خلف الله، (١٣٦٧ش) المعجم الوسيط، لطبعة لثاقفة، لامكة، مكتب نشر الثقافة الإسلامية.
- المرجاني، عبد القاهر، (١٩٨١م) (١٤٠٢هـ) لأحكام، بيروت، دار المعرفة
- حمى الزويند كلى، (١٣٦٨ش)، حوارات خلاص، إجابات بنجم، طهران؛ سازمان (سمت)،
- حسين، إبراهيم (١٩٩٧م) الأسبوعية ونظرية النص، بيروت، مؤسسة العربية لدراسات ونشر،
- خليل، يرهيم، (٢٠٠٢م)، في نقد والتفند لأتسقى، عمان، عاصمة للثقافة العربية،
- الزبيدي، محمد مرتضى الحسنى، (١٩٦٧م)، تاج العروس من جواهر القاموس تحقيق عبد الكريم لعرابوى، بيروت، دار الهدية للطباعة والنشر والتوزيع، الزرقاني، محمد عيد العظيم، (١٤٠٨ق)، متاهل لعرفان بيروت، دار الفكر
- الزبيدي، أحمد حسن، لاثا، دفاع عن البلاغة
- الشايب، أحمد، (١٩٤٥م)، لأسبوع دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب لعرابية مصر؛ مكتبة نهضة لمصرية
- الطوسى، أبو جعفر محمد بن الحسن، لتبيين في تفسير القرآن، بيروت، دار إحياء التراث العربي
- عابد بنى مطلق، كاظم، (١٣٨٧ش)، مجموعة ي كبير، نهج لفصاحة، نشر فراغت، چاپ پنجم
- عياشى منذر، لاثا، مقالات في الأسبوعية، سورية؛ منشورات اتحاد الكتاب العرب،
- فص صالاح، (١٩٩٨م) علم الأسلوب، مبادئ وإجراءاته، ط١، القاهرة؛ دار اشروق،
- الفيروز يادى، محمد الدين محمد بن يعقوب، (١٤١٩ق)، القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة،



ط ٦

- لكبي، محمد بن يعقوب، (١٣٦٥ش)، أصول الكافي، تهران، دار نكتب الإسلامية.
- الموسوي، أبو الحسن محمد بن الحسين، (١٣٨٧ق) المعروف بالشريف الرضي نهج البلاغة، ضبط منه وبتكر فهارسه العلمية الدكتور صبحي الصالح، ط ١، بيروت، دار لكتاب العربي.
- لنحوي، عدنان عيسى رضا، (١٩٩٩م)، الأسلوب والأسلوبية بين العثمانية و الأدب الملتزم بالإسلام ط ١، لامكة، دار لنحوي للنشر والتوزيع.
- لنحوي، عدنان علي رضا، (١٩٩٤م)، الأدب الإسلامي، إنسانيته وعالمية ط ١، دار لنحوي للنشر والتوزيع.
- لنحوي، عدنان عيسى رضا (١٩٩٣م)، النية في الإسلام وبعدها الإسلامي، ط ٣، لامكة، دار لنحوي للنشر والتوزيع.
- المواقع الإلكترونية
- السنائي، بدر مبارك، مقال تحت عنوان «الأسلوبية العربية والبلاغة العربية»، الموقع [www.merbad.net/vb/showthread.php](http://www.merbad.net/vb/showthread.php)
- صبري، مسلم، مقال تحت عنوان «هل الأسلوبية مدرسة أو منهج نقدي»، الموقع ([www.26sep.net](http://www.26sep.net))

ARCHIVE



موريس دولكروا  
Maurice Delcroix

الدراسات

# الأسلوبية

أضواء على النص المترجم

إن ما نقدمه في الصفحات التالية هو الفصل السادس من كتاب «مدخل إلى الدراسات الأدبية - مناهج النص» الصادر عن دار النشر، دوكلو، باريس - جيميلو 1987م ويشغل الصفحات (85-95).

Introduction aux études littéraires  
méthodes du texte - Duculot, Paris  
1987

وتشارك في تأليف هذا الكتاب كوكبة من الاختصاصيين في المجالات التي يعالجها.

ويتحدث الفصل الذي نترجمه اليوم عن موضوع «الأسلوبية» Stylistique وإن الفرنسي شارل بالي Ch. Bailly هو أول من استعمل هذا المصطلح غير أنه لم يكن يعني به دراسة النص الأدبي لأن فكرته الأساسية هي أن اللغة تبدو وهي تؤدي وطبيعتها وكأنها بناء حي، بل إنها هي رأي الحياة نفسها، تمتاز بما يمتاز به الإنسان الحي من انفعاليته وهذوئه وإحباء، وعندما تؤدي اللغة هذه الحياة على هذا النحو تثبت أنها لغة

ترجمه وقدم له وعلق عليه  
د. محمد خير محمود البقاسي  
جامعة الملك سعود - كلية الآداب



حقيقية، وحية وما عدا ذلك فإنه مجرد صنعة، الهدف منها تقديم دراسة، أو استعمال خاص، يتعلق بنشاط معين. ثم يوضح بالي Bally الفرق بين الكلام الأدبي وغيره، فيؤكد أن اللغة الطبيعية التي نتحدث بها ونتخاطب لا تملك أيا من خصائص المنطق، أو مثالية الأدب، لا في تلك التي تدور حول موضوع عقلائي، ولا حتى التي تدور حول موضوع انفعالي فهي أولية، وأدائها طبيعي، غير خاضع لأي قياس منطقي وهي ببساطة تعبر عن الحياة، لا عن حياة الأقلية بل عن حياة الجميع، وفي جميع الحالات تؤدي وظيفتها الأساسية بأداء حيوي اجتماعي. (من كتابه اللغة والحياة le langage et la vie, p.14) والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو ما الأسلوبية؟ إنها عند بالي Bally «دراسة لميكانيكية التعبير في اللغة عامة».

ونقوم هذه الفكرة على مبدأ التمييز العميق بين الشخصية المنطقية والشخصية الإبداعية للغة، فالجانب المنطقي يتمثل في التعبير الخالص عن الفكرة، وفي توصيل الحقائق كما هي، مجردة، ومثل ذلك يتحقق في المقالات العلمية. لغة العلم - فقط، وحتى في المقالات العلمية لا يتحقق هذا الجانب المنطقي بصفة كاملة، وذلك أنه لا أحد يستطيع أن يعيش بالعقر وحده، كما أنه لا وحوار لفكرة لم يحاصها شيء من الحياة، وفكرة الحياة نفسها لا يمكن حياها مجردة من العنصر غير المادي فقد كتشف بالي ما يمكن أن نسميه جوهريا وفيما جدا من يريد أن يدرس الأدب، عندما التفت إلى الطبيعة النصية للغة

ودرس التفاصيل المتعلقة بتغاير الأدب، ظهر بمعلومات ترتبت عليها مواقف منيرة فقد أكد أن ثمة مرزحاً لا يمكن إجنياره - يعص بين استعمال اللغة الفردي، بالأسلوب الشعبي الذي ذكرناه سابقاً، بما يتفق مع الوضع العام والأسبانية الدارجة في تخاطب مجموعة من الناس، والاستعمال الذي يصدر عن الشاعر، أو الروائي، أو الخطيب. فعندما يكون المتحدث موجوداً في فريق من الناس ضمن ظروف معينة فستؤثر فيه تلك الظروف، بحيث تشكل اختياره الفردي لنوعية التعبير الذي يستخدمه، في حين أن الوضع يختلف مع الأديب اختلافاً كبيراً. فهو عفوي الحديث، وله وعيه الخاص الذي يستقل عن وعي الجماعة، وفوق ذلك فإنه يستخدم اللغة بما يوافق حدسه الجمالي فهو يريد أن يخلق الحمال بواسطة الألفاظ كما

معمل إدريسيم باللون، والموسيقى

وقد شهدت الأسلوبية بعد بالي تطورات مهمة واعتراضات عديدة نجد بعضها في كتاب مارسيل كريسو Mar- cel Gressot، «الأسلوب وتقنياته» الذي صدر عام 1947م. وكتاب بيير غيرو Pierre Guiraud «محاولات في الأسلوبية البنوية» 1971م

أما في العربية فقد أوجدت الدراسات المؤلفة والمترجمة تراكمات أنتج بعض الدراسات التطبيقية الناحية. وأهم الدراسات النظرية هي

- 1- الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، 1977م، وهو من الدراسات المؤسسة في المجال العربي.
- 2- الأسلوبية والنقد الأدبي، د.



- عبدالسلام المسدي، الثقافة الأجنبية، العدد ١، السنة الثانية، ربيع ١٩٨٢م، ص ٤٣٥
٣. أسلوبية الفرد، عبدالفتاح المصري، الموقف الأدبي، عدد خاص باللسانيات، رقم ١٣٥ - ١٣٦ تموز / آب ١٩٨٢م ص ١٤٩ - ١٦٤
٤. الأسلوبية واللسانيات، عبدالله صولة، الموقف الأدبي، العددان ١٣٥ - ١٣٦ - تموز / آب ١٩٨٢م ص ١٤٣، ١٤٧
٥. فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، عبدالله صولة، في مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ١، ١٩٨٧م
٦. علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، ١٩٨٤م.
٧. علم الأسلوب «دراسة نقدية» صلاح فضل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٠٨هـ.
٨. الألسنية والأسلوب، عمر همام هو Graham Hough ترجمة إبراهيم خليل مجلة أفكار الأردنية، تموز ١٩٨٤م، واعتمدنا على هذه الترجمة في كتابة مقدمة هذه الترجمة
٩. علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، د. صلاح فضل، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤م
١٠. الأسلوب والأسلوبية، د. أحمد برويش، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤م
١١. الأسلوب الأدبي من كتاب «مناهج علم الأدب» ليوزف شتريلكا، ترجمة مصطفى ماهر، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤م.
١٢. الأسلوبية الذاتية أو المنشؤية، عبدالله صولة، فصول المجلد الخامس،
- العدد الأول، ١٩٨٤م.
١٣. اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري عياد، الرياض ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
١٤. النص الأدبي، دراسة أسلوبية - إحصائية، د. سعد مصلوح، النادي الأدبي بجدة ١٤١١هـ / ١٩٩١م.
١٥. البلاغة، الأسلوبية، الشعرية، تودوروف، ترجمة د. معجب الزهراني مجلة قوافل، العدد الثاني رجب ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م
- ومن الدراسات التطبيقية الرائدة كتاب الدكتور محمد الهادي الطرابلسي «خصائص الأسلوب في الشوقيات» منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م
- تحليل لغوي أسلوب لمقطوعة عمرو بن شأس الأسدي، د. محمد بوحمدى، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٣، ١٩٨٨م
- «دراسة الدكتور صلاح فضل «معرض أسلوبية في شعرية الحداثة» المنشورة في كتاب «شفرات النص» دار عين للدراسات والبحوث ط ٢، ١٩٩٥م، ص ٧٥ - ٩٣
- وإننا اليوم إذ ننشر هذه الترجمة نأمل أن تسهم في إلقاء الضوء على هذا الاتجاه النقدي الذي يساعد في وصف النص الأدبي وصفاً أصبحت له ثمراته التي أغنت النظرة الجمالية إلى هذه النصوص
- ونقد أبقيت مصادر البحث ومراجعته بلغتها الأصلية ولم أترجمها لأن أغلبها غير مترجم إلى العربية وترجمة العنوان دون معرفة المضمون قد توحد نوعاً من الحلط الذي لا نريد له أن يصرف ذهن القارئ إلى التفكير بما لا يناسب موضوع البحث.
- د. محمد خير البقاعي



## الأسلوبية\*

### 1. مقدمة

محددة، فالأسلوب في نظر البلاغة القديمة هو الأسلوب الجميل، والمثالي والرصين في فن الكتابة، إنه عمل تزييني تصويري، تعليمي، أما ما عدا ذلك فيتعلق بالقصد المعيارى وظل هذا التوجه مسيطرًا في فرنسا حتى نهاية العصر القديم وظهر منذ القرن الثامن عشر اتجاه ينظر إلى الأسلوب باعتباره عبقرية شخصية (2) وأخذ هذا الاتجاه يزداد حضوراً.

أما بعد الرومانسية فأصبح الأسلوب ببساطة يشير إلى تميز الفرد أو الجماعة أو النوع في استخدام اللغة المشتركة (3). وكان من الضروري انتظار بداية القرن العشرين كي يظهر مجال ذو هدف علمي أعرب عن نفسه باسم الأسلوبية

### 3. الأسلوبية اللسانية

قرأت لكم الأسلوبية الأولى في حقيقة الأمر ينوي أسلوبية لسانية فقد أولى شارل بالي Ch. Bally تلميذ سور في كتابه «مبحث في الأسلوبية الفرنسية» (18. 1909)، عناية خاصة للغة تختلف عن اللغة المشتركة «بين جماعة اجتماعية محددة» (18. 1919)، لذلك وجدناه يضع اللغة المنطوقة، وهي مادة دراسته، مقابل الاستعمال «الطوعي والواعي» والموجه نحو الجمالية التي تصنع في رأيه أسلوب الكاتب (المصدر السابق 19 20)

إن ما يستشف من مشروعه هو تلك المرونة الباردة للعلاقة بين الشكل والمعنى، باعتبار أنه يستبدل بالتحليل الآلي والتاريخي للغة تفحص العلاقة التزامنية بين التعبير والوعي النفسي، وباعتبار أنه ركز اهتمامه فضلاً عن ذلك

بدأت في فرنسا مع الأسلوبية مشاركة أسهمت اللسانيات من خلالها في دراسة الأدب، حدث ذلك بموازاة الشكلانية الروسية التي ظلت زمناً طويلاً معروفة معرفة سيئة خارج حدودها، وبموازاة التقيد الأنكلوسكسوني وهي لاتزال حتى اليوم تتمتع بكل حيويتها، وتركز جوهرها على معالجة البصوص باعتبارها وقائع لغوية، وليس سلسلة من الأفكار وبرى الذين يروجون للأسلوبية الأدبية فيها ضمانات عملية جديدة هي أكثر قرباً من الخصوصية الأدبية منها إلى التاريخية الأسبونية

«إن ما يدين به العلم للمُجهر يدين به النقد للأسلوب» (1)

ويرتبط تاريخ الأسلوبية بالطرق المختلفة التي حددتها تلك الخصوصية داخل الإطار اللساني أو انطلاقاً منه لقد شجعت الأسلوبية بالمحصلة تطور التحليل الصممي والتزامني ودعمت الاهتمام المخصص لمهارات الكتابة، وعززت الترابط بين الشكل والمضمون، وأخذت نفسها بالاهتمام بالبنية

### 2. في الأسلوبية

إن مصطلح الأسلوب المستعار من الأداة القديمة التي كانت تستخدم لتعليم شمع الألواح، يعني في اللاتينية القديمة طريقة كاتب أو مدرسة أو جنس أدبي (سومبو 1961 م Sempoux). ولكن نظرية الأدب حينئذ كان لها أهداف



على المضمون

2.3. لقد طبقت المدرسة الفرنسية للأسلوبية الوضعية (معملة بهـ شارل برونو Ch. Bruneau، ومـ سارسل كريسو، ومونيك بارانت Monique Parent، الخ )، بعد ذلك مقاييس شارل سالي على الخصوص الأدبية، ولكن الهدف من ذلك كان جمع مواد لأسلوبية في اللغة، فاتبعت طريقة احصائية وتصنيفية لأدوات التعبير التي يستخدمها كتب ما

وكانت نتيجة ذلك قبيلة الجدوى للكاتب نفسه لأنه اتضح أن معظم السمات المستخلصة تنتمي إلى اللغة المشتركة، وأن ما يحكم عليه منها بالخصوصية يطرح مشكلات تأويلية ويقترح «جيل مارورو Jules Marou- zeau» أن نستبدل بالدراسات المخصصة للكاتب دراسات أخرى تتناول الأساليب، وشكلت هذه الدراسات المتنوعة مرحلة مؤقتة لتعريف الأسلوب بأنه انزياح عن المعيار، وإلى لغة مشتركة وإليه حيادي أو إلى لغة الكاتب، ويشهد مارورو على الاختيار الذي يوحه الانزياح (1969: 17)

لكن هناك اعتراضات على هذه الآراء تنصب جوهرها على صعوبة تحديد المعيار الذي ينبغي أن نقس الانزياح بالنسبة إليه، ومن ثم، على مفهوم الانزياح نفسه (4)

#### 4. الأسلوبية المثالية

1.4. لقد كان الاتجاه المثالي الذي يسود في الوقت ذاته تفكير كارل فوسلر Vossler، وبينيديتو كروسي

Benedetto Croce يحافظ على الاعتقاد القائل إن الروح هي العامل الأساسي في الإبداع الأدبي، ويكون الأسلوب بذلك هو التعبير عن الانسجام الداخلي للفرد، انسجام يتجلى جوهرها في العمل الفني ويكون «الأسلوب هو وجه الروح» كما يقول هنري مورييه Henri Mori (5)er. سنبحث إذا في خصوصية العمل الأدبي في فرديته، وعلى نطاق مساهدي أوسع، في اختلافه، وهذا ما يعيد طرح مفهوم الانزياح ثالثة

2.4. يرجع الفضل في شهرة ممارسة التفسيرية المستخلصة من هذه الاحتمالات إلى ليو سبيتزر Léo Spitzer الذي عرض دراسة «خصوصية اللغة» فضلا عن دراسة «اللغات الخاصة» (6)st

4.1. شحص الكاتب في المثالية السببية، وهو حر بمثل مبدأه في الحكم صياغة العمل الأدبي كما خصوصيتها في «تأويل» «اللغات» الأسلوبية التي تستلزم بالحقائق ملاحظة سمات أخرى حيث تتمثل ذلك

إذا، يتم التحليل وفق حركة جدلية مستمرة للسمات الأسلوبية نحو مبدئها الأصلي تلك هي الحلقة السبب-تأويلية والتي يطبق عليها أيضا حقه الفيلولوجية أو التأويلية، وذلك إشارة إلى طرائق التفكير التي يتمسك بها سبيتزر، ويمكن لتلك الحلقة أن تمضي بالتالي إلى ما وراء حدود الضمنية النصية

2.2.4. كان الجوهر الروحي مرتبطا عند سبيتزر في بداياته بموقف نفسي يمر الكاتب، بل الجماعة التي ينتمي



البه، ويأخذ تعبير الأسلوبى نُعده  
لحقيقى عندما يسو وكبه تعبير عن  
تعبير ثقافى يكون لكاتب العيفرى  
مبشراة ويرى حد ما مبعده فى ان  
واحد

وكتب بصلح بولند المفردات عند  
راسيه Rabelais ريبلا على بسعية  
مصحكة وموصو به تقوم على  
اللامعقول، ولكنها أيضا دتحة عن  
إحساس متفائل بالمغامرة وبالاكتشاف،  
الخاص بعصر النهضة (سببترز 1931  
109-134) إن توالد علاقات «سببية غير  
متوقعة» فى رواية لشارل لويس فيليب  
Charles Louis Philippe: وهى  
علاقات تكتشف انطلاقا من استخدام  
متغير لصيغة «بسبب أن» يثبت أن لدى  
الكاتب «حافز شبه موضوعي»، وصرح  
من الانقياد لحتمة اوجود، ولكنه  
أيضا، فى المجتمع الفرنسى حينئذ، إطار  
عدم انسجام اجتماعى- إنق الروح  
الفلبينية\*\* la mens philippina  
الفردية هي مرآة تعكس عليها الروح  
الفرنسية- الغالية- La mens Franco-  
gallica فى القرن العشرين» (سببترز  
1970 57 يلخص سببترز، 1928 II 166-  
207)

2-4-3. ولكن أسلوبية سببترز لم  
نق متمسكة بطموحاتها، فقد بدأت  
تتحلى شيئا فشيئا عن كشف نفسه  
الكاتب أو التحولات الثقافية وتوجهت  
نحو خصوصية البص (انظر جان  
ستاروبسكى فى سببترز 1970 24 وما  
بعدها)

ولكن سببترز، وهو يضيق مجاله،  
التقى مع الاتجاه البنيوي (انظر سببترز  
1961) ولكننا مع ذلك نفتقد ذلك المدى  
لدى فتحه انتشار التفسيرات

لسببترز للدراسات الأسلوبية وإن  
الطبعة اسريعة أو التسيطيه لبدنح  
تلب التفسيرات تعود إلى الصعوبة  
الطسيعية فى الرؤيه بكله، التى كس  
برمها بحوث اخرى وتطيمات بقده  
إصافيه، ولكبه، مع ديب، تبقى اشترط  
الأساسى لأي تاريخ للأحداث الأدبية.  
وفى نهاية الأمر، اتسعت أسلوبية  
سببترز وانتشرت بدل أن يتم تقييدها.

## 5- التحليل النصي

إن التقييد الأولي يحافظ على الرعم  
من ذلك على قيمة التأتى المنهجي.  
ولمشر هنا إلى التقليد الحذر للتحليل  
النصي الذي بدأه سيرفيه إيتين Ser-  
vais Etienne فى مدينة لييج عام  
1933م، ثم انتشر فيما بعد من عام  
1959م إلى عام 1978م بوساطة ما أطلق  
عليه «نهج التحليل النصي»  
وذلك على أن التحليل فى طبيعته  
طبيعى أكثر مما هو نظرية، ومطبقا فى  
الغالب على نصوص قصيرة فإنه يعد  
نفسه تعميقا للاستعمال العادي للقراءة،  
ويرفض اللغات الخاصة لكي يشجع  
علاقة التعليم. وإن الاهتمام الذي يمنحه  
ذلك التحليل للحطية النصية يعود إلى  
الاعتراف بأن النص هو معنى فى حالة  
صيرورة، لا نستطيع تركيبه إلا باتباع  
الدينامية الخاصة بهذا المعنى.

لنصع فى اعتبارنا من بين تلك  
المسلمات الضمنية القائلة إنه ينبغى  
الاعتقاد بإمكانية التوصل طالما أن  
الأدب موجود، وأنه ينبغى على الشكل  
والمعنى أن يحذرا الاتساع السرطاني،  
وإنه ينبغى ألا نضرب عرض الحائط  
بالحدس الذاتى ونحن نحاول فهم



منهج عرض لا منهج تقصص (هيتيه-Hyti-er, 1950)، وأنها ممارسة ذاتية (ربعاتير Riffaterre, 1971: 120-121).

إن بيير غييرو Pierre Guiraud يعرض بوضوح في مجال حديثه عن إنشاء معجم كاتب ما، مفاهيم الحقل الأسلوبية (على نمط الحقل المعجمي)، والكلمة-الموضوع (التي تتردد كثيرا عند كاتب ما)، والكلمة-المفتاح (التي يكون وجودها عند كاتب ما أكثر منه عند غيره)، وأدخل في الدراسة الأسلوبية الإحصاء الذي تسمح احتماليته بتحديد عدد الطواهر التي تنتج عن «الاحتمالية الاتفاقية» (غيرو 1969: 29).

ولكن هذا «المقياس الأسلوبية» لم يحظ بالإجماع إن أهم ما يؤخذ على الأسلوبية هو أنها ليست علما لأنها لم تنجح بتحديد موضوعها ولا منهجها.

ومن جهة ثانية، جردها تطور اللسانيات بفهمها من بعض مجالاتها الأصلية إلى «إعادة توزيع لجميع الأعمال التي وصفت حتى الآن بأنها أسلوبية في مجالات جديدة ظهرت ضمن الحقل المعرفي» (كليكينبرغ)، 1975: 348، في الفصل المخصص للريطوريقا من هذا الكتاب.

وقد وصل الأمر بميشيل أريفي M. Arive إلى درجة أنه أعلن موت الأسلوبية، مع أنه خصص لها عددا من مجلة اللغة الفرنسية (الأسلوبية 1969). وإن كان قد قصر فيه معنى المصطلح على «الوصف اللساني للنص الأدبي» (المصادر السابق 13).

## 7- الأسلوبية البنيوية

وعلى الرغم مما سبق فقد عاد

علاقتهم المعقدة، لأن ذلك الحدس يضبط القدرة على القراءة شرط أن يخضع بالضرورة إلى ملاحظة دقيقة في النص، مخصصة لتمرير مبادرة «القارئ» وأن الوحدة النصية التي يحددها الكاتب، سواء أكانت قصيدة أم رواية، هي السياق الوحيد القادر على جلاء كل أنواع الغموض في الكتابة حين يكون وجودها ممكنا.

ويحتفظ ذلك التطبيق المتواضع بحدائته بمقدار ما يحتفظ بفتحته على تعددية محتملة وعلى لاوعي النص، ولم تناقض تطورات نظرية النص حتى الآن ذلك التطبيق، ولكن جهدها في أن يكون دقيقا لا يصل حد الطموح إلى صفة العلمية (سيرفيه إيتين 1965: التحليل النصي 1978م).

## 6- نجاحات الأسلوبية وانتكاساتها

لقد اكتسبت الدراسات الأسلوبية نظما عالميا تدل عليه قائمة المصادر والمراجع التي أعدها هاتزفيلد Hatzfeld (1955م) والقائمة التي أعدها هاتزفيلد ولوهير Le Hir (1961م)، وتلك التي أعدها ميليك Milic (1967م)، ويسترعي انتباهنا في تلك القوائم اسم ب تيراسيني B. Ter racini (1975م) وسام ج. ديفوتو G. Devoto والدور المعتدل الذي أداه ج. أنطوان G. Antoine (1959م).

غير أن صعوبة تصنيف هذه اندراسات تعكس تشعبها، فهي موزعة بين شكلية أو موضوعية، وصفية أو تأويلية موضوعية (تنحى نحو الشكل) و داتية (تنحى نحو شخص الكاتب). ويتسع الانزياح ويمكن أن يعترض على ممارسة ل. سببترز بالقول إنها



للتصير للأسلوبية أهمية يفصل  
المقالات التي نشرها ميشيل ريفاتير M.  
Riffaterre في بداية الستينيات ثم  
جمعت وترجمت وأعيد النظر فيها عام  
1971م في كتابه «محاولات في  
الأسلوبية البنيوية»

1.7- إن أولى مظاهر تفكيره المتقدم  
فكرة مفادها أن الوصف اللساني لنص  
ما، حتى بشموليته، ليس قادراً على  
الكشف عن الأسلوب، مما يستلزم أن  
يكون هناك معايير خاصة بين وقائع  
اللغة التي تُكوّن النص، نستطيع  
بواسطة (المعايير) بمبرر وقائع  
أهمية أسلوبية أي شيء ملاحظ عند  
القراءة

يعرف ريفاتير الأسلوب بأنه «إظهار  
يفرض عناصر المتواليات الكلامية على  
هتاف القارئ» (1971: 31)

ويعرفه مره أخرى ولكن  
بمصطلحات مستعارة هذه المرة من  
نظرية الاتصال التي أسسها  
ريفاتير، بأنه الوسيلة التي يراقب من  
خلالها من يمرر الرسالة عملية حل  
رموز الرسالة، وينعش انتباه من يحل  
الرموز بواسطة تأثيرات غير متوقعة  
إن الطريقة الأسلوبية ليست إلا هذا  
التأثير المفاجيء الذي يحدثه اللامتوقع  
في عنصر من عناصر السلسلة الكلامية  
بالنسبة إلى عنصر سابق وبذلك تكون  
كلمة «مضيئة» في بيت كورني-  
neille

«تلك العتمة المضيئة التي تسقط من  
الحوم»

غير متوقعة سيميائياً بالنسبة إلى  
«عتمة» من الصديقة Oxymore التي  
تتكون من صفاتهما التركيبي هي وسيلة  
أسلوبية (المصدر السابق 70)

والطريقة الأسلوبية هي إذاً بنية  
ثانية متباينة مستتمة في زمن التكون  
الخطي للنص، ولكننا نستطيع أن  
نسميها على الرغم من ريفاتير نفسه  
(انظر على سبيل المثال، المصدر السابق  
109، الحاشية رقم 24) أسلوبية المقاصد  
العملية في إطار أنها تفترض مبدئياً أن  
الكاتب يمارس نوعاً من السيطرة على  
القارئ دون وعيه في إثارة نزاع حول  
الكلمات (7)

2.7- هذا تعريف بنيوي لطريقة  
الأسلوب باعتبارها لا يربط القيمة  
الأسلوبية بالكلمات نفسها، بل  
بعلاقاتها السياقية (المصدر السابق  
88)

ويبقى قائماً على مفهوم الانزياح غير  
أنه يستلزم مفهوم المعيار مفهوم  
السياق. ليس لأن ذلك المعيار السياقي  
واضح في النص نفسه على الدوام  
فعلى سبيل المثال إن تجديد كليشة لا  
يحتاج إلى تكرار تلك الكليشة لكي يكون  
هذا أسلوباً، بل يكفي أن تكون الكليشة  
قد قدرة القارئ وبذلك يلاحظ  
قارئ بيت جيل لافورج Jules La  
forge، الذي يكتشف أن العصفير «قد  
أخذت مطاير بين الأوراق» أن فسيحة  
تجديداً أسلوبياً للكليشة «أخذ منزلاً»  
(المصدر السابق ص 169) (8).

3.7- إن الطريقة الأسلوبية ليست  
لأسلوب، إنما بحسب سوى مصهره  
المتنوع من سمات نص ما أو عمل ما أو  
كتاب ما ليس مجموع طرائقه الأسلوبية  
فحسب، بل هو مجموع علاقاتها  
التركيبية المحتملة.

وفي خطوة أولى على طريق توسيع  
المنظورات، يميز ريفاتير، فضلاً عن  
السياق الذي يسميه السياق الأصغر







من جانب آخر لارتباط الجزئي والمجموع، مؤديا إلى اعتبار النص كلا ونستطيع أخيرا الاعتقاد أن هذه الاحتمالات التركيبية المسبقة ستحصر الأسلوبية وراء سياق النص.

لقد وسع ريفاتير في ممارسته الغنية كل الغنى حقل اختبارات عند ما تطرق إلى قضايا عامة مثل قضية تجديد الكليشة والصيغ المتعارف عليها، وعندما اتسع في دراسة شكل أسلوبه خاص بديوان أو عمل أو مدرسة كما في معالجة الضوء والألوان في «الشرقيون» بهيفو (المصدر السابق 242-258)، أو كما في شعرية الكلمات وروية لحييلية في العمل الشعري السابق ذاته (المصدر السابق 203-241)، و«المنسوج في الشعر السريالي» (الأسلوبية 1969 46 60)

وإن تحليله قصيدة «القطط» لا يقف عند حدود أن نأخذ بعين الاعتبار التصور المبني للسبوتيت راضد الذي لا يتكامل إنه يستخلص منها بعد سيميائية للنظرة الساحرة في العتم وهو أمر يظهر من مقابلة هذه القصيدة بعدد من قصائد بودلير، مما يؤكد أن تلك البنية الدلالية منتشرة في أعماله.

6.7 - بفصل ريفاتير في كتبه التالية الحديث عن «سيميائية الشعر» (1978) أو عن «إنتاج النص» (1979) أكثر من الحديث عن الأسلوبية ولكن الأهمية التي يوليها، في هذه الأعمال، لحضور الجوهر في للموضع المشترك أو للتناص القواعدي في النص الأدبي يمكن أن ينضوي تحت لواء الامتداد المباشر لتنظيره للأسلوب وهي اختراقات ينكشف من خلالها الثابت البنيوي وهي في الواقع موازية للمخالفات القواعدية

التي يهيمن عليها الانحراف السيميائي «تبوح لنا القصيدة بشيء وتدل على شيء آخر» (1983 11)، إن كل ما في الأمر أن هناك تأكيداً للقدرة الموحدة للتمعني بالنسبة إلى قرائن الانحراف (بخصوص هذه المصطلحات، انظر الفصل الخاص بالتناصية)

## 8. بعض الأصداء

يرى ريفاتير أن على الأسلوبية «وهي تتعرض لخطر الانغماس في الانطباعية» «أن تكون شكلية وبنوية» (المصدر السابق 112).

بقي أن نعرف أين نوضع خصوصية مشروعه إن تطور الأسلوبية الأدبية نقل مركز الاهتمام من شخص الكاتب إلى انسجام النص واستقلاليته

الآن نلاحظ توسع في منظوراته يعيد كشف مشكلات تفسير في الأسلوبية المثالية، حتى لو توصل إلى قاعدة أكثر إحكاما في معالجة هذه المشكلات من خلال مبدأ اقتصار المقارنة على البنى.

إلا أنه لا ينبغي أيضا إلغاء ما تعرضه هذه البنى، كي تكون قابلة للمقارنة، من تحريكات بالنسبة إلى التعقيد النصي إن تلك البنى، حتى لو تم تعريفها بأنها «ثابت الذي يحوله النص إلى متغيرات متعددة، وهذا لا يصح إلا في بعض النصوص، لن تكون أبدا البنى المسيطرة التي تختلط غالبا مع النماذج، والمواضع المشتركة، أو النماذج المتعارف عليها

ومادامت الحان هكذا فيمكن أن تعرف الخصوصية الأسلوبية لنص ما بأنها التوازن الذي يقيمه ذلك النص بين



العناصر التي تكونه، ويتطلب تحليله عندئذ دمجاً نسبياً، ولكنه مفصل إلى حد كبير، بين كل المكونات بالتوافق ذاتها وإن الاعتماد على مثل تلك النسبة المهيمنة نسبياً يفرض وحده في نظر تلك المسئلة اختياراً تفسيرياً

إذا كان من الحكمة التمييز في مجال الأسلوبية بين أهدافها الطموحة وبين ماداتها، وقصر هذه الأخيرة على النص الأدبي (هنري 1972 Henri 4-2)، فإننا لا نرى لماذا ينبغي على الأسلوبية أن تحصر هدفها في النص وتمنع نفسها من مقارنة النصوص التي تفتح أمامها طريق التاريخ الأدبي (انظر على سبيل لمثال سوغان Seguin 1971، أو هالين Hallyn في أسلوبية القرن السابع عشر 1986 254-245)

إن الانزياح المحتمل بين المادة والهدف يؤكد صعوبة المشروع ولكنه لا يهبطه بناء على أفكار مسبقة

ويعود اصطدام الأسلوبية بغيرها من المجالات الأخرى الحديثة التي حجبتها في بعض الأحيان، إلى أن حقل الدراسة التي تشمله متسع كل السعة ومتنوع كل التنوع مما يسوغ اقتسامه.

ويبدولنا، مع ذلك، أن استمرار الأسلوبية ضروري ليحصل بين تلك المجالات كلها جهد توليفي وفق طرق التفسير، وحسب الانتقال من الوصف إلى تقدير القيم.

وإدراك الأمر يقضي بهذا الخصوص ألا نتحدث عن علم، فإياه يبقى بين الرجال والأعمال منطقة متغيرة هي عكس المنطقة المحايدة لأن حظوظ التفرد تكمن بالتحديد في تلك الأعمال إلا إن أقصينا من منظوراتها

الفاعل / الكاتب وبالتالي الفاعل / القارئ.

لكي لا تموت الأسلوبية ينبغي، أو يكفي أن تنتسب إليها أو تنسب إليها، نتائج ودراسات دقيقة تقود من التحليل إلى التفسير (10).

والحال أن الإنتاج الأسلوبي لا يقتصر على هذا، أن نحسب بالآثر الذي يمكن أن يحدثه في هذا الصدد كتاب «مبادئ الأسلوبية الفرنسية» لجورج مولينييه G. Molinie (كانون الأول 1986)، ولا معجم «مصطلحات الأسلوبية الذي صدر في سلسلة المطبوعات الجامعية الفرنسية بتأليف جان مازاليرا G. Masaleyrat ومولينييه نفسه

إن المسيرة تود تكوين مدرسة، وإن لها من القدرة ما ساعدها على تحقيق ذلك، إن الأسلوبية باعتبارها «وظيفة أكثر منها نهائية» (ص 31)، وعلى الرغم من عنوانها وذرائعتها كتقنية ترصد التمييز، وتوجهها التام نحو الأدب، واهتمامها بسهولة ودون احتكار المفاهيم الأساسية الفاعلية والمستعارة من الأسلوبية القديمة والبلاغة القديمة كما هي مستعارة من اللسانيات الجديدة، وإن انفتاحها على التداولية، وعلى منظورات الأسلوبية التاريخية، يمكن أن تجد من يتبناها بين أولئك الذين يريدون قبل كل شيء «أن يظلوا في الميدان» (ص 201)

وبمقدار ما ينبغي عليها أن تتجنب بطرق المسدودة فإياه ينبغي عليها «الانطلاق من الأسلوبية وليس من الأسلوب» (ص 9) في التعريفات التي لم تتم الاتفاق عليها بعد



- 15 - Mohne (Georges), *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986. (Linguistique nouvelle).
- 16 - Riffaterre (Michael), "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", dans la *Stylistique*, 1969, 46-60.
- 17 - Riffaterre (Michael), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- 18 - Riffaterre (Michael), *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- 19 - Riffaterre (Michael), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983 (trad. de Semiotics of Poetry Indiana Univ. Press 1978).
- 20 - Sebeok (Thomas A.), *Style in language*, New York-Londres, M.I.T. Press J. Willy, 1960.
- 21 - Seguin (J. P.), "Un point de méthode stylistique", *Le Français moderne*, 39 (1971), pp. 33-43.
- 22 - Sempoux (André), "Notes sur l'histoire du mot 'style'", *Revue belge de philologie et d'histoire*, 39 (1961), pp. 736-746.
- 23 - Spitzer (Leo), *Ästhetik des Wortes*, München, 1926, 2.
- 24 - Spitzer (Leo), *Romanische Studien*, Literaturstudien, Marburg Elert, 1931, 2. Vol.
- 25 - Spitzer (Léo), *Linguistics and literary history. Essays on stylistics*, New York, Russell, 1948. (reed. 1962).
- 26 - Spitzer (Léo), "Les études de styles et les différents pays", dans *Actes du 3 congrès de la Fédération Internationale de Langue et de Littérature modernes*, Univ. de Liège, 1961, pp. 23-38.
- 27 - Spitzer (Léo), *Etudes de style*, Paris, Garnier, 1970.
- 28 - *Stylistique (La)*, *Langue française*, 3 (1969) (numéro spécial).
- 29 - *Stylistique de XVII siècle - XVIII siècle*, 38 (1986) (numéro spécial).
- 30 - Terracina (B. A.), *Anglistische Textualwissenschaft*, Munich, Fink, 1966. (reed. 1975).

## المراجع

- 1 - Analyse textuelle (L.), *Théorie et pratique*, Liège, les belges, 1979 (C. A. T. 2).
- 2 - Anotoine (Gerald), "La stylistique française: sa définition, ses buts, ses méthodes", *Revue de l'enseignement supérieur* (1959), pp. 42-61.
- 3 - Bailly (Charles), *Traité de stylistique française*, Hachette, Paris, (1<sup>re</sup> éd. Winters, K. Kessick, 1919-1921, 2<sup>e</sup> éd. M., 1<sup>re</sup> éd. 1909).
- 4 - Etienne (Servais), *Défense de la philologie et autres écrits*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965 (1<sup>re</sup> éd. de *Défense de la philologie* en 1933).
- 5 - Guiraud (Pierre), *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969, (*Initiation à la linguistique* 1<sup>re</sup> série 1).
- 7 - Hazlet J. (He mut), *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas romances*, 1<sup>re</sup> ed. 1955.
- 8 - Hazlet J. (He mut), *Le Hic*, (Yves), *Essai de bibliographie de stylistique française et romane*, 1955-1964, Paris, PUF, 1961.
- 9 - Hazlet J. (He mut), *A critical Bibliography of the new stylistics applied to the Romance Literature (1953 - 1965)*, Chapel Hill Univ. of North Carolina Press, 1966.
- 10 - Henry (Albert), "La Stylistique littéraire", *Le Français moderne*, 40 (1972), pp. 1-15.
- 11 - Hziar (Jean), "La méthode de Léo Spitzer", *Romanic Review*, XL1 (1950), pp. 42-59.
- 12 - Kinkenberg (Jean-Marie), "De la stylistique à la poétique", *Revue des langues vivantes*, LXI (1972), pp. 348-370.
- 13 - Marouzeau (Jules), *Precis de stylistique française*, Paris, Masson, 1969, (1<sup>re</sup> éd. 1946).
- 14 - Milic (L. T.), *Style and Stylistics. An annotated bibliography*, New York-Londres, Collier-McMillan, 1967.



## هوامش:

- \* نسخة إسي-لويس فيليب-الروائي المذكور قد أسس، وهو كاتب فرنسي (874-1909م) بدأ بكتابة الشعر متأثراً بالرميزين ثم اشتهر بأعماله الروائية المفعمة بذكريات حياته المتواضعة باعتباره أنه كان عاملاً أشهر أعماله الروائية، الأم وابول La mère et L'enfant (900 م)، ويونو المونرياسي Bubu de montparnasse (1901 م) وماري دونديو Mane Donadicu (904 م)، وقد كان واحداً من أساتذة تيار الأدب «الشعبي»
7. انظر في هذه المسألة جان مورو Jean Mourot «أسلوبية أمصاصد، وأسلوبية الوقائع» في رسائل الجمعية العالمية للدراسات الفرنسية، 16 (1974م)، ص 71-79
8. إن هذه الثغرة في التعريف السياقي للحدث الأسلوبية هي انفتاح أولي على الأهمية التي لها رسائل، في مرحلته الثانية، لتتناصبه (تظهر القصص المخصص للتناقصية في هذا الكتاب)
9. عيسى F Hayoun هيرباندهاين استخدام منهجية عيقرية. معتبراً أن ردود أفعال الطلاب هي قراءات ثنائية تحريكية (الأسلوبية وشرح لنصوص)، «الملتات الحية لعدد XL (1975)، ص 418-42
10. انظر على سبيل مثال لائحة المصادر والمراجع السنوية لمجلة «أسلوب Style» التي تهتم على الخصوص بالدراسات في المجال الإبحري

- \* انظر قائمة المصادر والمراجع في آخر البحث
1. J. Han Kiss، «نظرية الأدب و الأدب المقارن»، في أعمال المؤتمر الثاني للجمعية الدولية للأدب المقارن، شابل هيل 1959م
2. بدأ وصفا الكلمة لشهورة لموهون Buf fonā (الأسلوب هو الرجز) في سياقها فيها لا تحو من التصور المنطقي «ليس لأسلوب إلا النظام واحركه انني تضعها في أفكاره» (حطاب الاستفاد في الأكاديمية) ولكنه من الغريب أن نكلمه سحدم- فم بعد لإثبات دراسة الأسلوب
3. انصر في بعض التعريفات اللسانية للأسلوب، P. Delbouille، «مقالات أسلوب وأسلوبية، في المعاجم الفرنسية الجديدة» دوائر التحليل النصي، 18 (1976) ص 7-53
4. انظر «ملاءمة مفهوم الانزياح في الأسلوبية» في مجلة الأسلوبية، 969، 34، 35 و J. M. Klinckenberg، «مفهوم الانزياح والخطاب الشعري»، في أعمال المؤتمر الدولي السابع لعلم الحمل، بحارست، أكاديمية جمهورية رومانيا لاشيركية، 1979، ص 43-48
5. عميق لاسيب 1959، ص 2
6. الترجمة انني يقدمها جان ستاروبنسكي J. Starobinski «باعتبارها السبيل الوحيد المتبقى» (انظر سبترز 970-9)





# الأسلوبية الحديثة

## محاولة تعريف

الدكتور محمود عياد

ماهية علم الأسلوب

المسمى ، ترجمه موقفه ، ذلك لأنها تجمع في إيجاد . . . حال مركب جطره (أسلوب) ، ولاحقه ( stylistics ) وخصائص الأصل تقابل انعلاق أبعاد لاحقه ، للأسلوب - وسعود إليه - ذو مدلول إنسان ذاتي ، ولاحقه مختص - في تختص به - يابعد العيان سقلي ، وباتت الموضوعي . . . وعكس في كلتا الحالتين تمليك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه عى يطابق عبارة علم الأسلوب ، ولذلك تعرف الأسلوبية ، بداهة ، بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ( المسمى ، ١٩٧٧ : ٣٧ )

ومها يمكن من أمر المصطلح فلك هذا المقال يهدف إلى تعريف الفارعة العرفي بعض الدراسات الحديثة في «الأسلوبية» بما يستلزم التعريف الموجز لبعض مناهج العلم ومشاكله ، وعلاقته بالنقد الأدبي ، على أن مناهج هذا العلم ومشاكله لن تتضح إلا بعد أن نعرض ، بإيجاز شديد ، أولاً لأصول هذا العلم ، من حيث نشأته وتطوره

«الأسلوبية» ، أو «علم الأسلوب» ، محار من مجالات البحث المعاصرة ، يحرص بالدرس للمصوح الأدبية وغير الأدبية ، محاولاً لاثرام عتيج موضوعي ، محال على أساسه الأساليب ، يظهر حجاج رؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب ، ويكشف عن القيم الجمالية هذه لأعمال ، مطلقاً من تحليل الظواهر البغوية والبلاغية للمص

ومن الطبيعي أن تبدأ محاولتنا في التعريف ، بالمصطلح العرفي ، وذلك أمر بدسي ، لأن المصطلح إن شاع في اللغة تعريبه كنوع من ترجمة لكلمة Stylistics ، التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب ، ويترجمها البعض لآخر «أسلوبية» ، وهي الترجمة التي تؤثر في هذا لقل ، ويتكون المصطلح العرفي من لفظة stylus التي تعني أداة الكتابة ، أو القلم ، باللغة اللاتينية ، ومن اللاحقة -istics التي تشير إلى بعد المنهج للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب ومن علمه الزونة ، تبدو ترجمة المصطلح «لأسلوبيات أو «الأسلوبية» عند عبد السلام



تتفق مع فهمها من المدارس النقدية المعاصرة ، من حيث التركيز على النص الأدبي ، واعتباره لحظة البداية والنهاية في عمليات التحليل .

والذلك يبع الكثير من علماء اللغة على الصلة بوثقة نقي تربط بين الأدب والدراسات اللغوية ، ذلك لأن اللغة - في تقديرهم - هي المنصر لمشترك بين الخلقين . معنى أب مائة علم اللغة ذاته ، والمادة الخام التي يصوغ منها لأدب تخصصه ، مثلاً يصوغ النحات والرسام والموسيقيار مادته الخام من لأحجار والألوان والأصوات . ولا يتفرد علماء اللغة وحدهم بهذا لتأكيد ، إذ يشاركهم فيه لغاد يارزوف ، تذكر منهم رينيه ويليك ، وأستون وارين في كتابها عن «نظرية الأدب» على سبيل المثال

ولقد قدم علم اللغة للمعاصرة ، في الحقبة الأخيرة ، الكثير من الإنجازات التي أحدثت منها الدراسات النقدية ، خاصة عندنا بوجل هذه العلم في بنية النصوص الأدبية ، وكشف عن مستويات معقدة من علاقاتها اللغوية ، م يمكن متعرض لها الناقد التقليدي ، أو يقتصر على بعض الدرجة من العمق والدقة ، وهذا السبب فإن الصلة بوثقة بين الأسلوبية وعلم اللغة حطت للأسف مكنانا مازر في العهد الأدبي ، فأصبحت على المكانة التي كانت تحتلها الدراسات النفسية أو الاجتماعية ، أو غيرها من الدراسات التي ساعدت الناقد الأدبي طويلاً ، بل إن الأسلوبية ، من هذا المنظور ، ساعدت على مفارقة الناقد لهذه الدراسات التقليدية ، وإغريب بـ «كثم وأكثم» من طبعة عمله الحق ، وهي تحليل العلاقات اللغوية «اللغوي الأدبي»

وبعد ما «قادت الأسلوبية الناقد الأدبي في هذا الصدد فإلى قد قرئت عنه ألوّاً جديدة من لائرم ، نعلها أصعب بكثير من ألوان الائرام القديم ، وقد شبه دونالد . س . فريمان Donald C. Freeman ما قدمه علم اللغة للمعاصرة للنقد الأدبي بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرية . ومن هذه الزاوية أكد هارولد وابتول Harold Whitehall منذ أكثر من عشرين عاماً : «أن الناقد لا يستطيع أن يتجاوز في فقه المعرفة باللغة ومناهج دراسها» . دونالد فريمان ، ١٩٧٠ : ٣ . ومن العريف أن نلاحظ أن هذا الذي قاله هارولد وبتول من قبيل لحسن قد أصبح من قبيل البقي ، فقد أحدث علم اللغة ثورة في النقد الأدبي ، وهي ثورة دفعت بعض علماء اللغة ، ومنهم ياكوبس ( Jacobson ) إلى حد المبالغة ، ومحاولة إلهاء النقد الأدبي كعلم مستقل ، ونحوه إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة ، هو علم اللغة الأدبي أو «الوسيطي»

وبيس من الضروري أن نناقش الآن ما يذهب إليه ياكوبس : إذ أننا سنعود إلى ذلك ، فيما بعد ، عندما نتحدث عن المشكلات التي تواجه الأسلوبية ، ونولح الفصور التي يمكن أن تصيبها . ودون أن نتحيز للنقد الأدبي ، فإن الموضوعية أن تؤكد ضروره تمييز كل علم عنجه ، وأن فرض منهج أى علم من العلوم بإطلاقه على النقد الأدبي ، من خلال «الأسلوبية» إغنا هو فرض لميج قد ينافي طبيعة النص الأدبي نفسه ، والأمر ليس أمر مادة لغوية موجودة في الأدب ، منحص للمعج

وقد نشأ «علم الأسلوب» الحديث ، أو «الأسلوبية» الحديثة ، مستنداً إلى تشاة علم اللغة الحديث وتطوره ، وم تكن «الأسلوبية» في أول الأمر ، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية . ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى «الأسلوبية» باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية ، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية ، وهذا السبب يبعها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام . ومن هنا يقول م . أريفاي ( Michel Aribi ) «إن الأسلوبية وصف النص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة» (المسدى ، ١٩٧٧ ، ٤٤) .

ويعرف ريفاتير الأسلوبية على أساس أنها منهج لغوي ، «صحيح أن ريفاتير لا يلع ، مثل غيره ، حل أن «الأسلوبية» فرع من علم اللغة ، ولكنه - وهذا هو المهم - يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية ، ويربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوي عموماً .

وبقولنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى القرعة الأساسية للعلم نفسه ، ونقوم هذه القرعة على أساس أن النص الأدبي نص لغوي ، لا يمكن صراغواوه دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يفرقنا إلى فهم الحقبة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص ، والتي تؤثر في الخلقين . ولا يصح هذا كله شيئاً أكثر من أننا قراء وفقاداً ، لا يمكن أن نفلد إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته

وبلدي أن نشتد الأسلوبية في تحيها للبحث إلى عناصر علم اللغة الحديث ، وتفيد منه في تحليل مستويات اللغوية «ثابتة للنص» بكل ما تنطوي عليه هذه المستويات من علاقات ، تحليلات محاب بوصول إلى أقصى درجة من الانضباط الموضوعي . وينظر علم لغة إلى بعض الأدبي باعتباره رسالة لغوية ، تشبه مع بقية الرسائل في وظيفة التوصيل الإلغاي . ولكن العمل الأدبي يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف أخرى ، ترتبط بتأثير الاعمال في المتلقي وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية يتفاعل بها المتلقي انفعالا ميبنا . وإذ كانت الأسلوبية ، في جانب من ، محاولة لاقتناص أعداد هذه لشحنة وتوصيها ، فلا سبيل إلى ذلك سوى النقاد إليها من خلال النص ذاته ، وحتى من خلال صياغته البلاغية لعلاقات لغوية .

وإذا كانت الأسلوبية تقوم ، فيما يرى المسدى ، بمحاولة سير الجريب الصياغية للنص ، لإرساء منهج لغوي موضوعي ، يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص لأسلوب العبي إدراكاً نقدياً ، من الخصائص الوظيفية للنص ، إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لا بد أن تتميز سؤلاً هاماً يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبي

وتلخص الإجابة لأولية عن هذا السؤال في أن «الأسلوبية» ليست بديلاً للنقد الأدبي ، بل هي فرع من فروعه ، أعني فرعاً محاب أن ينظم إدراكنا لظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي ، بطريقة منهجية . وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبي ، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على مبادئ علم اللغة . ولكنها ، فيما عدا ذلك ،



### أولاً الأسلوب باعتباره عموماً للأسلوب المعرفي أو انحرافاً عنه

انحرفت لأعمال المكورة في الأسلوبية الشاعراً شديداً الصرامة في الالتزام بما أسماه الموضوعية ومن هنا اعتصمت على أساس تجريبي حاد ، محاول أن يلتزم التزاماً كاملاً بثلاثة المسببات والاسمجة ، في اللغة ، وذلك إلى درجة تمكن معها وصف هذه الأعمال بالسلوكية Behaviourism

ولقد كان ذلك كله بمثابة رد فعل حاد من المناهج اللغوية الموضوعية على تيارات الانطباعية المطلقة التي سادت النقد الأدبي ، من وجهة نظر أصحاب هذه الأعمال ، ولذلك سمت معظم الأغراض الأسلوبية في هذا الوقت برفضها المصيف للانطباعية في النقد الأدبي ، وعرضها على تطبيق المناهج الموضوعية للغة ، وتطبيقها للدراسات الكلية البحتة ، كما لو كانت الدراسات الكلية هي السبيل الوحيد للوصول إلى علمانية أسلوبية مطلقة

ولما كان علم اللغة ، في هذه الفترة ، متأثراً أشد التأثير بمعطيات النظرية السلوكية فإن بلومفيلد حاول أن يجعل من علم اللغة عدداً تجريبياً سوكياً ، مما دفعه إلى النظر إلى علم اللغة على أنه سلسلة متوالية من « مشاهد » ، « لاستجابات » ، ولقد كان هذا تأثيره الدافع على الأسلوبية من حيث التركيز على فهم من ناحية ، والاستجابة من ناحية أخرى

وانسحب الطغمة التي تربت على ذلك هي النظر إلى الأسلوب الأدبي ، باعتباره انحرافاً عن الأسلوب المعاري من حيث أنه منه مسير تحدث سلبية مسبوكة ، ولكن هذا الاتجاه جعل ما أسماه بالمنهجية العلمية والدراسة تكيفية عنه في حد ذاتها ، أهم من أي غاية أخرى ومن هنا حاول هذا الاتجاه إرساء أسس موضوعية للعملية الإدراكية التي يتدرك من خلالها المتلقي الظواهر اللغوية للأسلوب الأدبي ، وكما كان ذلك يعني اقتراناً حاداً من السلوكية بمعناها السيكونومي ، فإنه يعني بابتعاد عن غاية النقد الأدبي ، وطبيعة العمل الأدبي ، ولم تصبح الدراسات الكلية والأبحاث العملية في حد هذه الفترة ، ذلك لأن إدراك النص الأدبي ، على المستوى النقدي ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل يعتمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافي من ناحية ، وعلى الحساسية النقدية التي لا تنفصل عن هذا التراث ، وإن تحورت عنه من ناحية أخرى ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى المؤثرات الأدبية باعتبارات منبثات ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبي ، الذي لا يقبل هذه الثنائية المسطحة ، كما لا يقبل أي حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبي

وقدم ريمونر أفصل إنجاز هذا الاتجاه السويكي . ومن أهم أن يشير هنا إلى نقده اللاذع لدراسات ليونسييرو ، تلك الدراسات التي تتجسس حركات شديدة نحو الداسة ، والتي لا تلتزم ، في رأي ريمونر ، بالمناهج السوكية المطلقة

إن هذا الاتجاه السلوكي نمونه مشكلات منهجية أساسية وتنصل أولى هذه المشكلات بمفهومة عن « الانحراف » وبالتالي تعرضه للنمط

علم اللغة ، وإنما هو أمر قبيح يتطلب عنها تنظيم هذه المادة . وقد يكون الوصول إلى هذه القيمة للمطعم الهادئ للأسلوبية ، ولكن هذا المطمح تقابله صعبات كثيرة ، ومدو أن علينا ، قبل أن تناقش هذه الصعاب ، أن نتحدث حديثاً موجزاً عن مناهج الأسلوبية ذاتها

### مناهج الأسلوبية

ويمكن تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصنع ثلاثة اتجاهات رئيسية

- (١) النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره عموماً للأسلوب المعاري أو انحرافاً عنه
- (٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأغراض لغوية معينة في النصوص الأدبية
- (٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استعمال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانات هذه الطاقة

ويمكن تتبع هذه الاتجاهات الثلاثة في الدراسات والأبحاث التي ظهرت خلال السنين والسينات من هذه القرن . ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة ليست ، في حقيقة الأمر ، سوى انعكاس لغطال الالتقاء بين التيارات السائدة في المجالات المعاصرة للنقد الأدبي وعلم اللغة على السواء .

لقد تجاوز النقد الأدبي مرحلة الدرس الانطباعي ، وبنيوي (التي تعتمد على السيرة الفردية) بنقد من أمثال براونل ، ووصل إلى مرحلة الدراسة النصية التي قام بها جوب كرو سوم وكلينث بروكس (Cleanth Brooks) ، أو مدرسة النقد الحديث New Criticism . ولقد تشعب هذه المرحلة الجديدة السبيل إلى اكتشاف النصوص بواعه واللأواعه على نحو ما فعل مورثوب هراي ، وكينيث بيرك ، ورومان هولاند ، كما فتحت الطريق إلى تحليل لغة المفارقة ، وتسبيح الاستعارة ، وطبيعة العلاقات بين تكون الرمز ، ولأبعاد الصوتية للإيقاع ، وتطور علم اللغة للعاصر ، في نقاب ، من الدراسات ذات الاهتمام الأنثروبولوجي إلى الدراسات التجريبية المحددة ، تلك التي تعتمد على لغة التصنيف ، وتوصف لمادة علمية ، قيا سمي بالمدرسة الأمريكية في علم اللغة البيوي ، وانتقال علم اللغة إلى مرحلة القواعد التوسعية والتحويلية وما تربت على ذلك ، أو ما صاحب ذلك من اكتشاف مستويات لغة ، المستوى السطحي أو الظاهري (surface structure) ، والمستوى العميق أو الباطني (deep structure) ، مما قاد إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة وبنيتها

وفي نفس الوقت ندى كان متطور فيه النقد الأدبي وعلم اللغة ، كان كل واحد منها يخضع لتأثيرات واحدة أو مثاقلة ، وأغنى بذلك أن إعادة اكتشاف « دو موسير » ، ومدرسة براغ ، والشكليات الروس ، كان يؤثر في تحويل مجرى نقد الأدبي وعلم اللغة في نفس الوقت ، ويوصل بينهما وصلاً قوياً ، دُعم بلا شك من مكانة الأسلوب



المستخدم في شكل لغوي يتخلل في قصيدة أو قصة قصيرة ، أو مقال ولكنهم لم يقتصروا على السجل السياقي وحده ، بل ربطوه بلهجة المؤلف أو المستخدم ( User ) .

وعندما وصلوا ما بين الاثنين ظهر الأساس الاجتماعي للأسلوب لأدنى عن نحو أكثر وضوحاً ، كما ظهرت معاد لأسلوب غير الأدبي ، فأقاروا بذلك بونا من الأسلوب الوظيفية . ولعل دراسة كريبست وريلى . وكذلك دراسة بيش ، خير مثال على ذلك ، لقد قاموا بدراسة لأسلوب غير الأدبي حسب استعماله الاجتماعي الوظيفية ، سواء هذه لاستخدامات في لغة الصحافة ، والإعلان ، والإذاعة ، معتمدين في ذلك على مجموع المقدرات الخاصة بكل سياق على حدة . ونمط التركيب ليستخدمة وظيفيا في نفس الوقت . أما على مستوى الأسلوب الأدبي ، فإن دراسات هذه المدرسة ما عادت على تطوير مفهوم يرى في الأدب لغة مصغرة خاصة ، تعتمد على قواعد مصغرة خاصة بها ( أي هم لم يدرجوا فكرة لغما وإنما وصحوا في إصدار اجتماعي

#### لاب الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط أو عوالم الظواهر اللغوية

وقد تأثر هذا مذهب شديد التأثير بالليدا المشهور لدى صاغه رومان ياكوبسن والذي قال فيه : « إن الوظيفة الشعرية تقوم على إسقاط مبدأ المبالغة من محور الاختيار إلى محور التقصير » . ومن يعبه ياكوبسن بهذا المبدأ هو أن اللغة الشعرية قادرة على خلق سلسلة من العلاقات التركيبية ، غالباً إلى أكثر من العلاقات الوثيقة التي تربط ما بين الأجزاء المنفصلة . في أي مجموعة لغوية استيعابية ( Paradigm ) ومن الطبيعي أن تقوم الدراسات ، ممثلة هذا الاتجاه ببحث العلاقات السياقية ، والبراداعية بين التراكيب النحوية والصيغ الصرفية والأبعاد الصوتية . ولكن التركيز في هذا الاتجاه ينصب على دراسة القصائد الشعرية من حيث محاورها ، ومن حيث مستوياتها المختلفة ، وهذا طبيعي ، لأن القصيدة ، فيها كانت ، تتميز بقصر مدى و حجمها ، يمكن الباحث ، في هذا الاتجاه ، من التعرف ، باليق ، ومن التحليل المسهب لكل المستويات ولعل أهم الدراسات الأسلوبية التي تمت داخل هذا الاتجاه ، إذا استبعدنا دراسات ياكوبسن ، هي الدراسة التي قام بها ولتر أ. كوش . Walter A. Koch ، في كتابه عن « معنى ثلاثي المداخل للدراسة التكرارية في الشعر » . وتلك ترجمته جتهادة بعنوان الكتاب الأصل وهو :

#### Recurrence and Three Approaches to Poetry

ويطس كوش في هذا الكتاب ، منهج تحليل نصي ، يحاول فيه أن يوجد العلاقة بين أنماط السياج من ناحية ، ولانتخابات لاراداعية للكتاب من ناحية أخرى ، وهو يرى أن اللغة الشعرية تقوم ، عادة ، على نظم العلاقات في شكل سلسلة من الأنماط . ثم يقوم - في نفس الوقت - بحرق هذه السلسلة ، عند لحظة الاختيار - ومن أحسن الأمثلة التطبيقية التي قدمها كوش لتوضيح هذا الأمر دراسة لقصائد ديبلان توماس ( Dylan Thomas ) وإ . كيمبر ( E.E. Cummings )

ديباري الذي تنافس عليه بحرفات الأسلوب الأدبي . لقد قام بونارد بوج B. Block ، مثلاً ، بتعريف الأسلوب على أساس أن لأسلوب « هو الرسالة التي يعتمدها التوزيع العددي والاحتمالات السياقية للملامح اللغوية للنص ، وبخصوصها عندما تختلف هذه الملامح عن غيرها من ملامح اللغة العامة » . ولكن المشكلة التي يشهدها هذا التعريف تنطلي مشكلته مستحصه عن الحل ، ذلك لأننا لا نعرف التوزيع العددي ، أو الاحتمالات السياقية للملامح اللغوية المختلفة في لغة من اللغات ، بل لا سيبل لنا إلى معرفه أو تنبؤ بها ، على الأقل بأدوات معرفه الحالية . وحتى لو تقدمت أدواتنا المعرفية قدماً مدعلاً ، واستطعنا التعرف على هذه الملامح ، ناهيك عن التحقق من احتمالات السياقية ، فإن ذلك لن يجدي كثيراً ، أو يسهل من مهمة المقارنة بين اللغة العادية والأسلوب الأدبي الذي يود دراسته أو وصفه

ومها يكن من أمر فقد طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة لنهجه ، من مثل ، ماذا يضيف ، للأسلوب ، في النص الأدبي ، إلى الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى المتلقي ؟ وما هي الصفات التي يتميز بها الأسلوب الأدبي ليتعرف عن قواعد اللغة ؟ وما هي الأنماط التركيبية ، أو مجموعة المقدرات التي يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها ، عندما يتاح له الاختيار ؟ وقد قدمت دائرة برغ المعجزة بعض الإجابة عن هذه الأسئلة ، وبميز ماكاروفيسكي بين اللغة الشعرية ، واللغة الخطابية ، المتواضع علي . على أساس أن اللغة الشعرية إنما هي لغة محورة تتكيف مع غاية جمالية في شخص ( شليخ ) شحبه دلالية معجزة . وقد عمل ماكاروفيسكي ذلك بأن سمع المعجزة تسمير بكسر المعجزة أو المعجزة به مع المعجزة . به . ونحن نعود خاصة به ، وغاب ما تعارض مع ما نعلمه شعره مع نعود المواضع التي تحدد اللغة للمعجزة

ومن هذه الزاوية ، يرى ماكاروفيسكي ضرورة النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافاً عن لغة الموصلة ، وباعتباره نمطاً متميزاً عنها ، وإذا كانت له موصلة هي للغة الأولى ، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كميات هذا الانحراف ، وتؤسس دواً خاصاً به يكون هو الدرس الأسلوب الذي يكشف عن طبيعة التاي والانحراف

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات في « لأسلوبية » تبنت مفهوماً مختلفاً مصطلحي « المعجزة » و « الانحراف » وتمثل هذه الدراسات في العهد الذي قامت به مدرسة لندن التي تعرف باسم المعجزة الحديثة ، وهي تصور لأفكار - العام المعجزة فيرش - وتعميق مفهومه عن « سياق الموقف » ( Context of Situation ) ، ذلك المفهوم الذي يكشف مريداً عن الأبعاد الاجتماعية للغة . وقد ألحت دراسات هذه المدرسة على استحالة فهم اللغة دون الرجوع إلى الموقف والسياق والنص ، ولذلك درس مفهوم المدرسة حواش لأسلوب من زاوية ما أطلقوا عليه مصطلح السجل السياقي Register ، وهو مصطلح يكشف عن مفهوم يرد اللغة في أساس اجتماعي واضح ، ويصمى لا يعود اندامه الكلية في فراغ . ولذلك ، فإنهم أكدوا دراسة اللغة الأدبية من حيث مقارنتها ، بمصالحات سجلها السابق للشعر ، أي مجموعة الاختلافات



وصف مستوى السطح من هذه القصيدة فحسب ، بل تتميز أيضا بقدرتها على الكشف عن الإمكانيات الباطنة ، والكامنة بالضرورة في أي قصيدة وعند أي شاعر

ونشير هذا الاتجاه ، في البنية ، بمحاولة الربط بين الوصف اللغوي للأعمال الأدبية والإمكانيات الكامنة في اللغة الشعرية . ومن المؤكد أنه قدم إنجازات لافتة في هذا الاتجاه . ولكنه ، للأسف ، لم يطور نهجه ، في الجوانب الاجرائية ، ولم يتمسك بالقدر الكافي بمحاولة الربط بين عملية التوصيف اللغوي لبنة الأعمال الأدبية ، وعمليات التفسير والتأويل التي تتجاور إطار الوصف اللغوي . إن هذا المسح ، بعيدة أخرى ، تقتصر على عرض الروايات اللغوية ، والأدوات البلاغية في الأعمال الأدبية دون أن يقوم بتوجيه عمليات الوصف توجيهاً نقدياً ، أو يصير في صدد مشكلة النصية ، وهي مشكلة «القيمة» أصلاً وإن كان هذا الاتجاه يعد خير مثال لعمليات توصيف لأسلوبية لغة الشعرية ، من الناحية التطبيقية ، فإنه لا يتجاوز هذا الجانب ، ولا يربط بين الوصف البلاغي والرسالة التي تنطوي عليها كل عمل أدبي . ومن هنا أصبحت دراسات مجرد محاولات لإظهار قدرة «الأسلوبية» على وصف ملامح اللغة الشعرية ، وأغنى دراسات لا تربط ربطاً دقيقاً بين الوصف والمعى ولا تسعى إلى اعتبارها مشكلة التأويل النقدي للنص

ولا يمكن لدفاع عن هذا التيار أن يستبعد جانب التأويل أو جوانب المعنى لكل من الأسلوبية ذلك لأن هذا الاستبعاد يمثل خطئاً ، لا يمكن إلا أن يؤثر في أي عمل أسوبي

### ثالثاً - التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة وضع قواعد لإمكانيات هذه الطاقة

ويتيمز هذا المسح عن غيره من المناهج التي عرضنا لها في هذا المقال بأن معظم من يتبنون إليه يتبنون نظرية قواعد النحو التحويل باعتبارها أساس دراستهم للنصوص الأدبية . ويرى معظم اللغويين المتخلفين أن مبادئ النحو تنبئ عن تعبير كثرية عن غيرها من الظواهر في علم لغة ، وذلك بقدرها الأكثر موضوعية في الكشف عن الصفات الكامنة في قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصنف اللغة ، حسب هذه النظرية ، في مستويين أساسيين هما المستوى السطحي الظاهري surface structure ، والمستوى الباطني ( deep structure ) . وإذا كانت عملية التأويل الدلالي للغة تبدأ من المستوى الباطني العميق فإن التأويل الصوتي يبدأ من البناء السطحي . ويرتبط من المستويين مجموعته من التحويلات ( transformations ) الإجبارية obligatory والاختيارية ( optional ) التي لا تشير إلى أساسه وإذا سلمنا هذا لإطار النظري هو الممكن أن نقول إن استغلال الشاعر ، أو المؤلف ، لأنواع معينة من التحويلات (وخاصة الاختيارية منها) يعد أساساً من الأسس التي تكون أسلوبه . إن اختيار الروي أو الشاعر لبعض التحويلات لمعوبة دون غيرها ، وإلماحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظم اللغوي إنما هو استخدام مجر لطاقات

ومن المهم أن نلاحظ ، في هذا السياق ، أن اختيار قصائد هذين الشعراء يقوم على قدر هائل من التوفيق في تقديم المثال ، وليس التوفيق على صحة المسح باطلاته ، ذلك لأن هذين الشعراء بالذات ، يتميز شعرهما بحرق مستمر وانحراف دائم للغة المعيارية . ولكن يبقى السؤال المهم ، وهو هل انحصار الشعرية ، عند هذين الشعراء بالذات ، تمثل مبدأ عاماً ينطبق على كل الشعراء ويشمل الشعر فيؤسس قاعدة أسلوبية ؟ إن هذا سؤال لا يمكن إجابته عنه بالإيجاب في هذه المرحلة

ومما يمكن من أمر ، قد نستحيل أن نقدم ترجمة توضيحية هذا النوع من التحليل الأسلوبية ، إذ أن ترجمة الشعر صعبة في ذاتها ، وتحليل مستوياته اللغوية بعلاقاتها المعقدة أمر أكثر صعوبة . ونعمل الأجدى أن نقوم بهذا في دراسة أخرى ، نعد بها نقدياً تعتمد على تقديم محاولة تطبيقية ، نلتزم بإطار منهج وتطبيقه على نماذج عربية وعسفة يمكن للقارئ أن يكون حكيماً دقيقاً .

ومما يمكن من أمر هذا الاتجاه فهناك دراسات أخرى غير دراسات كوشي . ومن أهمها دراسة م . أ . هاليداي M.A.K. Halliday ( قصيدة يمس (Years) المشهورة «سدا والسجة» (Leda and Swan) . وفي هذه دراسة يقدم هاليداي نموذجاً لافتاً يوضح إمكانيات قيام أداة التعريف بأكثر من وظيفة ، بل إنه يوضح أن أداة التعريف (The) تقوم بثلاث وظائف يعده معاقبة ومرونة في نفس الوقت ، كما يقوم بدراسة «أعاط الفعل» في هذه القصيدة يوضح أن أعاط الفعل تمثل انحرافاً وظيفياً عن أعاط الفعل في لغة العدمه ، بمعنى أن لفعل يؤدي وظائف إضافية ، بل تخالفه ، بوضوح إلى مفهوم في مجال غير شعري

ومن أهم الدراسات التي قدمها هذا المسح أيضاً دراسة صامويل سفير Samuel R. Levin عن «ألبية اللغوية في الشعر Linguistic structure in poetry» ويستخدم سفير في هذه الدراسة إطاراً نظرياً ، يمكن أن نصفه بأنه توليدي تحليل ، ومعنى هذا أنه إطار يفسد حل نظريات تشومسكي من ناحية ، ويطور مبدأ ياكوبسن مشهور من ناحية أخرى ، محاولاً بذلك كله وصف الوحدة التأسيسية في اللغة الشعرية . وهو يسعى هذه الوحدة باسم «الأزواج الخافض» ( Couples ) ، ويعني به التوافق بين زوجين من العناصر ، يترابط كلاماً تردداً دلالياً ، وبين زوجين من الأعاط السيتاجمية . ولقد تحدث ليفن عما تصنف به اللغة شعرية من قيود متميزة ، ومباحية لافتة ، في استغلالها للقواعد الشعرية في اللغة

ومن الممكن أن يوصف ما يتميز به الشعر عند ليفن ، باعتباره انحرافاً عن قواعد اللغة العادية ، وهو انحراف يدرس ليفن في إطار نظرية القواعد التحويلية للنحو التوليدي ويرى أن النظرية التوليدية ، وهي نظرية تشومسكي ، لا قدرة على وصف القواعد أو الأجرومية المصغرة الخاصة بقصيدة من القصائد ، كما يرى أن هذه النظرية قادرة ، بمثل ، على التبر ، كما يعني أنها نظرية يمكن أن تتخطى المادة العلمية القائمة وإذاً فإن الأجرومية الخاصة بقصيدة من القصائد لا تتميز بقدرتها على



التوليدى - يقدم لنا أداة تحليل الألفبى ، بل ما هو أكثر من ذلك ، فهو مفطور فريد فى ذاته ، يطرح نموذجاً يقسم العلاقة المتعاقلة بين الإبداع الخلاق عند الأديب والإبداع اللغوى عند اللغوى

وتشير النظرية التحويلية التوليدية بعصبها إلى المحى العقلانى ( Rationalism ) يدل المحى السلوكى الذى أعتمدته المناهج الأولى فى الأسسية نموذجاً لطيف لها . ويعنى ذلك أن اللغويين التحويليين يهتمون بدراسة اللغة كنظام عقلانى ، أى كأنموذج يظهر المبادئ اللغوية الشاملة وليس كنمط فى الاتصال

ومن أهم الدراسات الأسسوية التى أغلقت المحى توليدى إطارها لها . الدراسات التى قام بها أوهمان ( R. Ohman ) - و. و. أو هندريكس ( O. Hendricks ) - وم. ثورن ( James P. Thorne ) وسيمور شاتمان ( Seymour chatman ) - و. مور ( R. Fowler ) وإن كان لنا أن نأخذ شيئاً على هذه الدراسات فنحن نأخذ

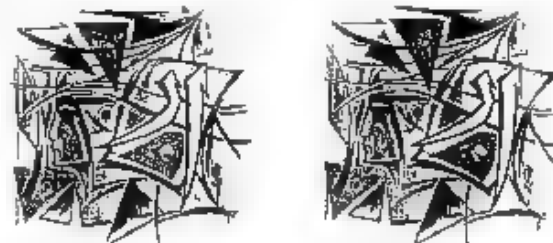
علمها اتجاهها إلى الطابع التنظيرى فى الأسسوية أكثر من الطابع التطبيقى ، ومع ذلك فى لهم أن نذكر لهم دراساتهم اللاحقة للزمن والانتقال فى الشعر ، تلك الدراسات التى تدرج تحت اسم «العروض التوليدية» ( Generative Metre ) وإلى نقل إنجازاً متميزاً خصصت له مجلة «البوطيقا» عدداً خاصاً ، فضلاً عن دراساتهم المهمة فى الاستعارة ، وكلها دراسات تحدثت انقلاباً خطيراً فى النظريات المتعارفة عليها لو يوجب تطبيق على مجالات أوسع وأشمل .

والنظرية الأساسية التى تعتمد على أغلب الدراسات التحويلية ، فى الأسسوية هى إمكانية فصل «الشكل» أو «التعبير» عن «المضمون» أو «الدلالة» ومن ممكن ، فى صوره هذه الفرضية ، عمل شكل تحليلاً معصلاً ، والظرف إلى الصبح التحويلية المتعددة باعتبارها صيغاً شكلية متكررة ، منصوب واحد ولكن هذه المسح يتجاهل الكثير من المتغيرات الدلالية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالمتغيرات النصية والتركيبية وقد تجاهل ممارسو هذا المسح ، بصحة عامة ، لمشاكل الدلالية والنصية ، بما أثار النقد صدهم ، وأدى إلى قيام مناقشات عميقة عديدة بين الأسسوية والنقد . وقد أدت هذه المناظرات إلى اقتناع بعض علماء اللغة المعاصرين بتقصير الدراسات التحويلية لتوليدية فى بعض جوانب الأسسوية وبالتالي عجزها عن أن تكون بديلاً لنقد الألفبى ، ولقد أدى ذلك أيضاً إلى ظهور نظريات لغوية معاصرة ، يطورها مجموعة من اللغويين المعروفين باسم «الدلائليين دوى لسجى التوليدى» ( Generative Semantics ) وهم لغويون نشقو على المدرسة الأصلية التى يمثّلها تشومسكى

وقد ابتعد الدلائليون ذوى المنهج التوليدى عن المرفق الأصل ، عند تشومسكى ، أى ذلك المرفق الذى ينظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً عقلياً ، وأكثروا نظرة أخرى مؤداها أن اللغة نظام اتصالى فى اللقاص الأول . ولقد أطلق لهم ذلك إلى تقديم عاذج جديدة للغة ، تتميز بعوامل الأداء ( performance ) مثل قواعد التضمين الحقيقى ( Conversation implicature ) ونظرية الأحداث الكلامية ( Speech act theory ) وما تشل بها من نظريات

اللغة ، وأهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى اللغوى ويقول أوهمان فى مقاله عن «النحو التوليدى والأسلوب الأدبى» إن هناك ثلاث خصائص ، على أقل تقدير ، للقواعد التحويلية هذه لخصائص ، تجعل نظرية النحو التحويلى أكثر صلاحية من غيرها من المناهج للتعامل مع أسلوب النص الأدبى ووصفه وصفه موضوعياً وأول هذه الخصائص - أن الكثير من التحويلات ذو طابع اختصارى ، معنى أن التركيب المبطى يمكن تحويله إلى تركيب متعددة على «مستوى السطح» دون تعبير هام فى المعنى الدلالى لهذا التركيب . ومن هذه التحويلات ، التحويلات التى تعيد تنظيم المستوى السطحي ( Surface structure ) ، وتحويلات التضمين ( combination ) وتحويلات الإضافة ( addition ) ، وتحويلات الحذف ( deletion ) ولذلك يمكن للنحو التوليدى أن يولد الكثير من التركيب «الذى ليس نفس الشيء» ، فىمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسسوية . وثانى هذه الخصائص أن هذه التحويلات تتميز ب«حقيقة جانب» ، فحسب ، من البناء التركيبى ، ولكنك تترك جانباً الأكبر دون تغيير يذكر . ولذلك فإن التركيب المضمون تحتفظ بعلاقته التركيبية مع التركيب الأصل ، أعنى التركيب الذى حدثت فيه هذه التحويلات ، ولأنك أن هذه «ميرة» للتحويلات صير إمكانية تحول مجموع - كب إن بدى - تتأخر من حيث الظاهر ، ولكنك تظل وسائل مختلفة بمعنى ( proposition ) أصله واحدة ومع أن العلاقة بين هذه «أسسوية» ، هى علاقة حتمية أصلاً ، فإن النظرية التحويلية تقدم نفسها موضوعياً هذه العلاقة الحتمية ، فتقنها من مستوى إفرىكى بدرستوى إدراكى - يتغير كثير وصوحاً . أما الصيغة الثالثة - فتشمل - بقدره النحو التوليدى على تفسير بولد التركيب المعقدة ، وبالتالي الكشف عن علاقته - كب البسطة إلى الكتاب يحتفظون ، بدرجات متباينة ، فى مصادر التقيد التركيبى على أساس من القواعد التحويلية التوليدية لنحو اللغة ( انظر أوهمان فى اللغويات والألفب )

ولعل النظرية التوليدية تتميز عن النظريات البهوية بإياها تقدم نموذجاً للقدرة الكلامية ( Competence Model ) . ويعنى ذلك أنها تستطيع توصيف تعبيرات أو العبارات القائمة فعلاً ، بل تتجاوز ذلك إلى توصيف المبادئ التى تتحكم فىها نقول ، أى أنها تقدم تفسيراً للقواعد اللغوية التى تتحكم فى إصدار الكلام ( Language productivity ) ، وفهم التالى له ( Intelligibility ) وهذا النوع من النحو -





ولكن تظل الحقيقة قائمة ، وهي أننا نحاول - أولاً - أن نطبق النموذج اللغوي العام على نموذج لغوي خاص ، فنقع مرة أخرى في خطر دراسة الأدب من خارج ، وإن اتخذت الدعوى ، هنا ، صيغة أكثر مرونة ، لأن دعوى تطلق من علم اللغة . وتؤكد الطبيعة اللغوية للعنصر الأدبي ، إلا أنها تظل دعوى لا تصل إلى درجة التحقق الكامل ، لأن النص الأدبي لغة متمايزة يسقط منهاج متمايزة عن المناهج اللغوية ، وأهم من ذلك أنه يظل شيئاً لغوياً وليس تأويل ، والتجربة ، وهي قضايا لم نحل بأي صيغ لغوية ، حتى الآن .

ولذلك لا تزال «الأسلوبية» دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من التكامل المنهجي ، الذي يفرض «كل» العمل الأدبي من ناحية ، ولم تصل إلى درجة من «التمايز المنهجي» الذي يفصل دراسة النص الأدبي عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى

وإذا قلنا إن «الأسلوبية» بكشفها عن التباين الأسلوبي إنما تفردنا إلى عمليات الترجيح ، وطلعت إلى طبيعة «الرسالة» في النص الأدبي ، إن قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب ، في ذاته لا يمكن أن يكون مساوياً لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبي . ومن الممكن أن نقول إن هناك ظواهر أخرى كثيرة ، لا تستطيع «الأسلوبية» ، بوضعها الحالي أن تتعامل معها . بسبب ما في مناهجها نفسها من قصور ومن أهم الظواهر التي هجرت المناهج اللغوية ، المتمثلة في «الأسلوبية» من صاحب ، ظاهرة الألية البلاغية التي تتفوق التركيب الواحد ، ومما الأسبعية الغامضة في النصوص الأدبية .

لذلك كان المذهب الأول من التوصيف اللغوي للنصوص الأدبية يحارب رشيد النقد الأدبي ، ويتبجح أحكامه بتأسيها على أسس موضوعية وعلمية . تسمح للناقد والمتلقي بإدراك الشحنة الحسية إدراكاً تدرجياً ، ولقد كان السيل إلى ذلك هو استخدام مناهج موضوعية تتيح للناقد أدلة تجريبية وعبرة ، وبالتالي كماً من المعطيات لكية والكلمة بدعم رؤى النقاد الداتية ، ولكن ذلك الموقف يفترض ، بداهة ، أن المادة العلمية الأولية المستخدمة في الدراسات الأسلوبية معطاة مباشرة للدارس ، وأنها ذات طبيعة محايدة مستقلة عنه ، وأنها ليست مبنية على حدس الناقد ورويته ، أو حساسية الدارس النقدية والحقيقة أن العكس هو الصحيح ، وأن المادة الإنمائية في الأسلوبية لا تنفصل عن ذات سرورها انفصال كاملاً ، ومن هنا ظلت مناهج علم الأسلوب ، فقتلاً عن انتموم اللغوية ، عاجزة عن تقديم أي مسج تستطيع من خلاله تحديد الظواهر اللغوية الجديرة بالدراسة الأسلوبية أو تحديد الظواهر الأدبية ذات الدلالة النقدية . ولما لا نقول إن دارس «الأسلوبية» الأصل لا يمكن أن يصل إلى مستوى لاقت ، دون أن يكون منتعاً عبرة هائلة بالتراث الثقافي والأدبي ، وحساسية نقدية مرهقة ، ومعرفه أعمق شاملة . ولتروق في رائع ، وأن هذا

متعلقة بقواعد النص ، وتحليل النص Text Grammar و Discourse Analysis . وهي كلها نظريات معاصرة مارلت في مرجعها الخاص ، ولكنها تبشر بظهور بديل أسلوبي حقيقي ، يتم بالتأويل النقدي للنصوص الأدبية . وأن نعوض في هذه النظريات اللغوية المعاصرة في هذا المقال . ولكن علينا أن نشير إلى أن كثيراً منها يشير بإيجاز حول لإرساء قواعد علمية للمناهج النقدية عن مستوى النصوص الأدبية ومن الواضح الآن ، أن معظم هذه النظريات اللغوية المعاصرة في الأسلوبية ناهض الكثير من النقد الأدبي . لكي تصبح عن مستوى دراسة النصوص الأدبية وفارقتها . وذلك على عكس المناهج التي عرضنا ها في هذا المقال ، والتي أعطت النقد الأدبي الكثير ، ولكنها محجوزة عن أن تكون سيلاً له

### نصوص ومشاكل مناهج الأسلوبية

ولكن الحقيقة أن معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة في دراسة الأسلوبيات قد اتسمت ، بارغم من منجزاتها في مجال النقد الأدبي والدراسات الأدبية ، بقصور شديد ، لم يمكنها من أن تصبح بديلاً حقيقياً للنقد الأدبي أو مناهجاً له . ولم يتسكن عم «الأسلوبية» ، وقتاً هذا من الخروج بنظرة متكاملة تساعد في تأويل النصوص الأدبية وتفسيرها

وسنعرض هنا لبعض الأوجه أهمها في هذا القصور . أولاً من سميات المظهر اللغوي للأصناف الأدبية ، أو كل حسب ديد يمكن تشعبه بعدد مختلف من الصيغ اللغوية ، كما أنه يمكن أن نحقق تلك التباين الأسلوبي ، أو التشعبات المختلفة الممكنة ، على أساس علاقت ( Paraphrase relation ) ذاتها ، وأعلى العلاقات التي تربط بين هذه الصيغ المتشعبة ، ولكامة في النظام اللغوي باعتباره كلاً متكاملًا ومن هذه الزاوية ، فإن الخيار الكاتب لقسمتها عليها ، أو تصوير في حد ذاته ، أو لفظ معين دون لأعاط لأخرى المتشعبة ، إنما هو «خرف» محدد ، ينظر إليه من زاوية علم الأسلوب باعتباره خرفاً ذا مغزى محدد ، ودلالة محددة ، ذات شحنة عاطفية خاصة به . ولكن اللغة والصيغ البائية اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبي ، أي أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص الأدبي ، كما يقرر سبنسر وجريجوري ( ١٩٦٤ ) ، بحق ، ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا يمكنها من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي ، وأفضل الجوانب التي تعد من صميم الدراسات النقدية ، من مثل الحبكة ، والشخصيات ، والأفكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية إلخ

ولا شك أننا عندما نتجاهل هذه الجوانب فإننا نضيق إطار النص الأدبي ، ونحتزل وجوده المحدد في بعد واحد ، هو البعد اللغوي حسب . وقد يقال إن علم اللغة ، وبالتالي «الأسلوبية» قادر على الكشف عن هذه الجوانب كما يحدث ، مثلاً ، في التوجه لبعض أفكار شكسبير الروس ، أو دراسة «العوامل النفسية» ، وتحليلها إلى عناصر تطبق على القصص ، ويتم بدراسة «الفاعل» و «المفعول» مثلاً .



كله بوجه مهارته اللغوية المكتسبة ، ويؤكد من أنه يضع يده على الظواهر اللغوية التي تستحق الدراسة أسلوبياً ، إن دراس الأسلوبية من هذه الزاوية ، شامهم شأن مما يدرس الدراسات الأسلوبية ، يعتمدون أساساً على خبرتهم ، وحساسيتهم النقدية ، ومعرفتهم بالثقافة الأدبية قبل معرفتهم بمبادئ الدراسات الأسلوبية ، تلك المبادئ التي تقدم مرادف على الدخول في النص دون أن تؤسس وحدها مدخلاً كاملاً أو شاملاً - وهذا طبيعي ، لأن المبادئ الأسلوبية ، وهي مبادئ لغوية أساساً ، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية والبلاغية الكائنة في النصوص الأدبية ، بل إنها تختار حصص تلك الظواهر اللغوية التي تحتل جانباً هاماً من النصوص الأدبية ، أي تلك الظواهر التي تتميز بصفا عن غيرها أو كائناً عن غيرها

وأساس الاختيار ، في هذا المجال ، ومن يديته حتى يديته اختيار نقدي ، يعتمد على معايير كاملة في دعي الدرس ، وهي معايير تتجاوز مبادئ اللغوية ، وتوجه إجراءات البحث الأسلوبية الذي يتبعه عند كل أسلوبيين ، إلى دراسة مفصلة عن دور عنصر موهوب وفرضياتها بوجهها لغوية ، وليس كدعي

إن معظم نظريات علم اللغة الحديث قبل قليل نفسها بمواصفات لغوية في مستوى الجملة ، أو ما هو أدنى من جملة ، ودلت لمعها عن الأدب بغير شذو على مستوى النص ولم تظهر استطراداً على استطاع - بديهي الشامة ، التعامل مع النصوص لا حذر - وهي بمراتب ما زالت في طوارها الأولى المبكرة ، وأهم من ذلك أنها لا تزال بمثابة نماذج Models غير متكاملة ، لم تصل بعد إلى طور النظريات القبلية التي تمكن اختارها أو التحقق من صحتها وكان من الطبيعي ، نتيجة نقص النظريات اللغوية التطبيقية وبخاصة في مستوى التركيب الواحد ، وتحديد ما لا تنصص المستويات اللغوية الوصفية ، كان من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الدراسات الأسلوبية ، فقد انحصرت هذه الدراسات الأسلوبية على البحث في مستوى المفردات ، والصوبية ، والتركيب المنفصلة ، وأهمت جوانب البلاغة ، والسيميائية ، والصوبية ، وهي جوانب لا تقل أهمية ، إن لم تكن أهم من النظر إلى المواصفة اللغوية للأفعال والنصوص الأدبية . والحقيقة أن السيميائية ( Structuralism ) قد أدت بطريقة غير مباشرة إلى حصر المواصفات اللغوية فيها هو أدنى من مستوى الجملة ، والمدير بذكر أن الدراسات والنظريات اللغوية التي صممت إلى دراسة النصوص ، ودراسة النصوص بآلياتها بآليات النصوص وتعليقها فيما يعرف بمصطلح « Text Grammar » و « Discourse Analysis » ، إنما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر النظريات اللغوية الحديثة بالتقدي الأدبي ، وليس العكس

14

وهي هذا أن اتجاهات النقد الأدبي الوظيفية هي التي شجعت علم اللغة على الظهور إلى القيام بدراسات تتجاوز مستوى الجملة بحيث لا تقتصر المواصفات اللغوية على الدراسة الخرية للنصوص ، بل تتجاوز ذلك إلى دراسات كلية للنصوص بشرق أشكافاً (أنظر دج ويلسون ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ، وقد دك ١٩٧٨ ، ١٩٨٠ )

إن اختصار الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللغوية وللاختصاص ، وأعاط حرق الأسلوب العادي .. إلخ ، قد أدى بوصف « الأسلوبية » في طريق مبدود ، أو هو كذلك في الوقت الحاضر على الأقل ولا سبيل ، ولأمر كذلك ، أمام « الأسلوبية » الانحدار ، دون النقد ، الذي بالأحكام الأدبية ، ذلك لأن « لأسلوبية » حدثت نفسها منذ البداية بالأحكام اللغوية ولكن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والخصوية . إلخ ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تصح في إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية ، أو سبب أعوار رؤى لكاتب اجتماعية وغيرها ، بأدواتها اللغوية الخرية في النهاية . وكل ما تستلزم « الأسلوبية » أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبي في ذاته باعتباره كياناً لغوياً مغلقاً يستقل عما حوله ، ولكن العمل الأدبي ليس كذلك ، وأي دراسة للعمل الأدبي لابد أن تتجاوز به ما عداها ، فقيم العمل الأدبي له معيار داخلي حق ، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى الأعمال ، كما يتجاوز لأعمال إلى الأنواع ، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف . وأخيراً يربط الوظائف بأنظمة أوسع ومعنى هذا كنه تقيم لأعمال أدبية وإطلاق الأحكام النقدية على ما هو أمر يتجاوز النص ، في ذاته ، إلى ما هو خارجها ، أي أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة مرجعية للنص

ومن هنا فإن العمل الأدبي ليس مجرد ظاهرة حيادية فحسب ، بل هو ظاهرة تحس وتدرج في أن واحد ، أي أنه وسابة يجب أن يتلقاها العقل في نفس الوقت . ولعلنا ، في ذلك كله ، موافق كثيرين غيرنا ، ونقضي على الهمم الجليل للمعزل الذي يسيطر على أذهان البعض ومن المفيد أن تؤكد هذه العبارات التي ذكرها المسند في كتابه عن الأسلوبية ، حيث قال « إن هذا الانحدار - الكائن في طبيعة الرسالة الأدبية - هو الذي يحتم علينا القول بأنه لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب ، ما لم تتخذ من مفهوم الرسالة الأدبية أساساً ، بل أهم قواعدها أساساً . كما لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ، ما لم نقرح مائة اللغوية على أساس اتحاد متطوق مدلوها ، من مفردات دلوها ، ثم إنه لا أسلوبية بدون خصوص في أبعاد الظاهرة الأدبية في حد ذاتها . » (المسند ١١٨ ١٩٧٧ )

#### الأسلوبية والنقد الأدبي

بعد أن عرضنا بإيجاز لأهم النتائج المختلفة في « الأسلوبية » ، أو



إمارة اللطام عن رسالة الأدب ، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه . (السبكي ١١٥) ، ١٩٧٧



«علم الأسلوب» ، وأهم مشاكلها ، ينحصر أن تطرح سؤالاً عن غاية هذا العلم الجديدة ، وعلاقته بالنقد الأدبي . إن «الأسلوبية» ، كما ذكرنا من قبل ، منتج لغوي شديد الاقتراض بالظاهرة الأدبية . لكنها ، كعلم ، ترجع حتماً إلى جنب مع النقد الأدبي في الوقت الحاضر . والسؤال الآن : هل يمكن للأسلوبية أن تتوحد عن النقد الأدبي ؟ وبالتحديد هل يمكنها أن تطرح نظرية شمولية ، تحكمها من أن تحل محل النقد الأدبي عاماً ؟ إن مثل هذين السؤالين لا يسهل الإجابة عليهما بالنفي أو الإيجاب ، ذلك لأن مدخل الأسلوبية يتداخل ، الآن ، بتداخل شديد مع النقد الأدبي ، مما كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبي في مجالات عديدة . ولقد نتج عن هذا التداخل منهج معاصرة ، مثل علم العلامات Semiotics ، أو سيميولوجيا الأدب والنصوص الأدبية ، ولا شك أن هذا العلم مالمئات سيؤدي إلى تطوير مناهج النقد الأدبي ، وإعله يتحول لأسلوبية عن مجراها ، لأنه يمتد إلى أنظمة دلالية أكثر شمولاً من دلالات اللغة نفسها

والإجابة عن سؤال السابق نتم علينا الإجابة مسبقاً عن سؤال ، أو عند من الأسئلة الأخرى خاصة بماهية لظاهرة الأدبية ، وبالتالي ماهية البصيرة الأدبية . إن «الأسلوبية» ، كما ذكرنا من قبل ، علم رؤية ماهية العمل الأدبي ، باعتباره مختلف في ذاته وبه ، أي بعينه كياناً مستقلاً عن كل ما حوله ، متعلقاً بداته . وبعد كان من نتائج هذه النظرة - كما يقول السبكي - «أن اعتبر الأثر الأدبي صيغة معقودة لها . وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العلمى بمعنى جوهري» ، لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث ، لألسي في كلتا الحالتين ، ويبدأ ينشأ الكلام العادى عن مجموعة التراكيبات مكتسبة بفراد والمملكة ، ترى الخطاب لأدبي صيغة لغة عن وحى وإدراك .

لست اللغة فيه مجرد قناة عبور للدلالات ، وإنما هي غاية تسوقها لغاتها لذلك اعتبر مؤلفو بلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وطبيعته المرجعية لأنه لا يرجع إلى شيء ، ولا يبلغنا أمر خارجياً ، إنما هو ينبغ ذاته ، وذاته هي المرجع والمقول في نفس الوقت ، ولما كلف النص عن أن يقول شيئاً عن شيء إنشائياً أو حياً ، فإنه غداً هو صفة قاتلا ومقولاً ... (السبكي ١١٧ : ١٩٧٧)

وإذا وافقنا على أن الأسلوبية نظرية علمية لتحليل لأسلوب الأدبي ، فهل يكون ذلك لكي نعتبرها نظرية نقدية شمولية ، فتكون بديلاً عن النقد الأدبي ؟ إلى أنضم صوتى إلى صوت السبكي في حكمه عن «الأسلوبية» ، وبما انتهى إليه من عدم جواز النظر إليه باعتباره بديلاً للنقد الأدبي ، وذلك بسببها ، الذى حاول أن يؤكد ، من منظور آخر ، من تأسيس نظرية شاملة تتسع لتقييم كل الظواهر الأسلوبية وبدون غش - كما يقول السبكي - «اننى عن الأسلوبية أن أقول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ، فضلاً عن أن تطمح إلى نفس النقد الأدبي أصرياً ، وعلة ذلك أنها تحكم عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته ، فهي فاصلة عن تحظى حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كاتمة في

#### ■ قائمة المصادر

##### المصادر العربية والإنجليزية

- ١ - عبد السلام السبكي (١٩٧٧) «الأسلوبية والأسلوب الأدبي» ، نحو دليل ألسي في النقد لأدبي الفكر العربية للكتاب ، ليبيا : تيس
  - 2 Chatman, Seymour (1971) *Literary Style: A Symposium*, Oxford University Press, London
  - 3 Crystal, D. & Derek Davy (1969) *Investigating English Style*, Longman London.
  - 4 Enkvist, N.E. (1973) *Stylistic Stylistics*, Mouton.
  - 5 Freeman, Donald C. (ed.) (1970) *Linguistics & Literary Style*, Holt, Richard & Winston.
  - 6 Hough, Graham (1969) *Style & Stylistics*, Routledge & Kegan Paul, London
  - 7 Hendricks, W. O. (1976) *Grammars of Style & Styles of Grammar*, North Holland Publishing Company
  - 8 Kachru, B.B. & Herbert F.W. Stahlke. (1972) *Current Trends in Stylistics*, Linguistic Research Inc. U.S.A
  - 9 Sebeok, A. Thomas (ed) (1960) *Style in Language*, The M.I.T. Press, Cambridge Massachusetts.
  - 10 Spencer John (ed) et al. (1964) *Linguistics & Style*, Oxford University Press, London.
- Widdowson, H.G. (1975) *Stylistics and the Teaching of Literature*, Longman, London.



## آفاق المعرفة

٢٥٤

## ■ الأسلوبية في الخطاب البلاغي والنقدي العربي

\* د. منير سويداني

بدأ النقد الانطباعي يتراجع منذ أوائل القرن العشرين أمام مدرسة نقدية جديدة، قامت على الاهتمام بالعمل الأدبي نفسه، وتركيز اهتمامها حول هذا العمل وحده، بدلاً من استصراف الجهد في دراسة شخصية صاحبه، والملابسات التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية التي تحيط به، وتنتظر هذه المدرسة الجديدة للعمل الأدبي على أنه جسد لغوي، فتقوامه الأساسي هو اللغة ومن هذا المنظور تهتم بالآثر الأدبي وحده.

\* باحث سوري

العمل الفني: الفنان زهير حسيب.



أسلوبية، وهي منصبة حول دراسة اللغة الأدبية بشكل خاص، وتمثل هذه المدرسة النقدية الجديدة التي نتحدث عنها انتقاداً لجميع المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب، ومبسطه، وأسبابه الخارجية، وتنتهما بالسطحية، وبالتوقف عند عوامل خارجية دون الغوص في أعماق العمل الأدبي ذاته، الذي هو بالدرجة الأولى نظام لغوي متميز.

ويرى علم الأسلوب، أو الأسلوبية - كما يحلو لبعضهم أن يسميه - أن الأسلوب ظاهرة لغوية فردية، تعكس الرجل القائل، وتشبه بصمات اليد التي تختلف من واحد لآخر، ولكنه لا يتسى - في الوقت نفسه - أثر الموقف في تكوين الأسلوب، وفي تشكيله أو تأليفه، على نمط معين، فاللغة لا تخضع للعامل الفردي الذي يمثل القائل بحسب، فتتشكل تشكلاً خاصاً عن كل واحد، وتتحو منحنى معيناً لتكون أسلوب هذا الكاتب أو ذاك، ولكنها - في الوقت نفسه - تتشكل في أساليب متعددة للموقف الذي تستعمل فيه. إن علم الأسلوب الحديث يؤمن - على نحو ما آمنت به البلاغة العربية، ونقدنا القديم من قبل - أن اللغة في الأسلوب ظاهرة اجتماعية وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بثقافة الناس

وتحاول الكشف عن أسرارها اللغوية، وطاقاته الأسلوبية وتحليل ذلك كله تحليلاً موضوعياً عميقاً، وقد حدث ذلك كله بسبب التطور الهائل الذي بلغته الدراسات اللغوية عندما كان المنهج التاريخي يبسط ظله على الدراسات الإنشائية كلها، وما لبث سلطان اللغويين، وما بلغوه من شأو بعيد في دراساتهم وأبحاثهم أن امتد إلى النقد الأدبي، لينترك عليه بصماته الواضحة المتميزة، وقد تم اللقاء بين علم اللغة والنقد الأدبي عن طريق هذا العلم الجديد الذي يصوغه (علم الأسلوب).

وعلم الأسلوب علم لغوي نشأ من علم اللغة الحديث، وهو - كما ذكرنا - محاولة للقاء بين علم اللغة والنقد الأدبي، يقدم اللغويون هذا العلم للنقاد الأدبي، كي يستعين به على دراسة المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفاً علمياً دقيقاً، يساعده على فهم العمل الذي بين يديه فوعاً أقرب إلى الموضوعية، وهكذا راح الاهتمام بلغة الأدب يشتد ويقوى، ونمت الدراسات حول ذلك نمواً هائلاً، فقدمت بحوث لا حصر لها، وكتبت رسائل جامعية كثيرة تعكس هذا الاهتمام، وتدل عليه، والمتتبع للدراسات النقدية الحديثة لن يفوته أن يلاحظ أن معظمها دراسات





الذين يتكلمونها، وأن هذه الثقافة يمكن تحليلها بواسطة حصر أنواع المواقف الاجتماعية التي يسمى كل منها (مقاماً).

#### اللغة علامة طبقية

##### مميزة

إن اللغة - في وقت واحد - معاً - علامة فردية مميزة في الجماعة الواحدة، وهي باعتبارها نظاماً من الناس اجتماعياً تحو محاسبي كثيرة، وتظهر بأشكال لا حصر لها، فكل فئة من الناس أسلوبهم الخاص في استعمال اللغة على حسب طبقتهم الاجتماعية، فالرجال الفاظ معينة تشيع فيما بينهم، لا تعرفها النساء، ولا يتفطن بها أبداً، وللأطفال كلماتهم

وعباراتهم التي تجعل لهم عالماً اجتماعياً متميزاً، وللشباب والكهول والشيوخ مثل هذه الألفاظ الخاصة التي تعبر عن مرحلة من مراحل العمر، وتشبه العلامة الفارقة التي تميز هذه المرحلة، كما أن لكل طائفة

من الناس استعمالاً لغوياً يختلف باختلاف تخصصها ومهنتها، فبين الأطباء تشيع أوصاف من التعبير لا يستعملها المحامون، كما يختص عالم المهندسين بضروب من التعبير لا تخطر في بال الصيادلة، أو الأساتذة، أو العمال، أو غيرهم من



أصحاب المهن والتخصصات الأخرى. وقد عبر الجاحظ عن هذه الفكرة أدق تعبير بقوله: «ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلًا بينها وبين تلك الصناعة»<sup>(١)</sup>.

كما يتدخل في تكوين هذه الألفاظ اللغوية المختلفة البيئة التي ينشأ فيه الفرد، فلفة أهل البادية أو الريف تختلف كثيراً عن اللفة المتداولة في الحواضر والمدن، بل قد تختلف من حيٍّ إلى حي، فتشيع في هذا الحي ألفاظ لا يعرفها أهل الأحياء الأخرى، ولا يتداولها. وقد سجد محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبعاً فحول الشعراء إلى أثر البيئة في اللغة تقيهاً دقيقاً، ولاحظ هذا الأثر في شعر عدي بن زيد فقال عنه: «كان يسكن الحيرة، ويراک الريف، فلان لسانه، وسهل منطقته»<sup>(٢)</sup>.

وأشار المفضل الضبي قبله إلى تأثير عدي ببيئته ومن بعد إليها فقال: «كانت الوفود تسد على الملوك بالحيرة، فكان عدي بن زيد يسمع لغاتهم، فيدخلها في شعره، ومن أجل هذا أحس النقاد أن له مصلاً لقريباً خاصاً، فقال عنه الأصمعي: «إن ألفاظه ليست بنجدية»<sup>(٣)</sup>. ولاحظ أبو عمرو بن العلاء أن نشأة الطرماح

بن حكيم بسواد الكوفة أثرت في لغته، فكثر في كلامه ألفاظ النبط<sup>(٤)</sup>. وقال الأصمعي في الكميت بن زيد: «كان معلماً بالكوفة، فلا يكون مثل أهل البدو»<sup>(٥)</sup>. وأشار ابن خلدون في مقدمته، التي كتبها سنة (٧٧٩هـ) إلى اختلاف اللفة في الأمصار المختلفة فلفة أهل المشرق مباينة بعض الشيء للغة أهل المغرب، وكذا أهل الأندلس معهما، وكل متواصل بلغته إلى تادية مقصودة، والإبانة عما في نفسه<sup>(٦)</sup>. ويتدخل في تشكيل هذه الأنماط اللغوية أيضاً الدين الذي يعتنقه الفرد، فينتهج المسلمون بأنسكال من التعبير لا يعرفها النصارى ولا اليهود، كما يتداول الآخرون ضروباً من الألفاظ والكلمات التي لا يعرفها أصحاب الأديان الأخرى. والحق بعد ذلك أن تأثير هذه العوامل الاجتماعية - التي ذكرنا بعضها منها على سبيل التمثيل لا الحصر - لا يقتصر على تغير أشكال التعبير فحسب، أو التميز باستعمال ألفاظ وعبارات معينة، ولكنه يجاوز هذا المعجم اللغوي الخاص بكل طبقة اجتماعية ليظهر كذلك في طريقة نطق الحروف، وإخراج الأصوات من ناحية، وفي طريقة نفاذ الحمل وتركيبها من ناحية أخرى، وهكذا تبدو اللغة علامة



وهو -إن كان ينشأ عملاً فنياً- يتوخى إلى جانب التوصيل التأثير في المتلقي، وهو من أجل تحقيق واحد من هذين الغرضين أو كليهما معاً -يراعي مجموعة من الاعتبارات، على رأسها تلك الفروق اللغوية الموحدة بين الأفراد والجماعات، فيدخل في حسابه عند استعماله للغة على أسلوب معين دلالات كثيرة: دلالات تتمثل في طريقة النطق، واختيار الكلمات والتراكيب، ومراعاة مصطلحات معينة، وهي جميعها دلالات يأنس إليها السامعون، وتلقى عندهم قبولاً، ويعتقد القائل بواسطتها غرضي التوصيل والتأثير اللذين ينشدهما على أتم وجه. ومن الواضح أن هذا الموقف الذي نتحدث عنه يعنى بشيئين اثنين: بالمتلقي ونوعه ودرجته الاجتماعية، وبالحالة أو الطرف الذي يعد له الأسلوب، أو يقال فيه الكلام، وهما بطبيعة الحال جانبيان متداخلان أو هما وجهان لقطعة نقدية واحدة.

#### الموقف في بلاغتنا ونقدنا العربيين

تبيحت بلاغتنا القديمة ونقدنا العربي -على نحو ما أشرنا من قبل- إلى أهمية الموقف عند تأليف الأسلوب، وإلى خضوع الأسلوب له، وانطلاقه منه، فدعوا إلى وجوب مراعاته عند إنشاء القول واستخدام

طريقة مميزة، تدل على بيئة الإنسان ونشأته وحيه ومهنته ودينه ونوعه وعمره، وإن تغير الفرد للغة التي تدل على وضع طبقي معين، حتى ينتقل بها إلى وضع طبقي آخر: أدنى أو أعلى لأمر عسير جداً وهو أمر -إن نأسى- لا بد أن يعرّ بمرحلة طويلة من الدرية والمراس والمران، ثم لامندوحة أن يقد عن هذا الفرد بين الحين والحين ما يشعر بأصله الطبقي، أو يشير إليه من قريب أو بعيد<sup>(٧)</sup>

#### الأسلوب والموقف الاجتماعي

إن هذه الاختلافات اللغوية، التي تدرس عادة في فرع من علم اللغة يعرف بعلم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics- والتي سقنا نماذج منها على سبيل التمثيل لا الحصر، تشترك في تكوين ما يسمى في (علم الأسلوب) الحديث بالموقف أو المقام، وهو ما يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير. وفي استخدامه للغة. وهكذا يبدو الأسلوب ثمرة من ثمرات هذا الاهتمام بالموقف ومراعاته وأخذه في الاعتبار. يقول تشبمان: «إن الأساليب نتاج لحالات اجتماعية، نتاج لعلاقة عامة بين مستعملي اللغة»<sup>(٨)</sup>. فالفرد القائل يريد أن يوصل إلى شخص آخر، أو إلى مجموعة من الناس معنى ما،



اللفة، وحثوا القائل على الاهتمام بذلك، وسموه (مراعاة مقتضى الحال) أو (مناسبة المقال للمقام). ولعل بشر بن المعتمر، المتوفى (سنة ٢١٠هـ) أول من أشار إلى ذلك إشارات واضحة بينة، فهدا إلى استخدام ألفاظ اللفة في موضعها الملائم بحيث تكون مواهقة للمقام الذي تقال فيه، وللمخاطب الذي توجه إليه، فإذا كانت للعامة وعي فيها أفكار معينة، وانتقيت لها عبارات خاصة، وإذا كانت موجهة للخاصة هيئ لها من أسلوب اللفة ما يناسب ذلك. يقول بشر في صحيفته المشهورة: «ينبغي للمتكلم أن يمتثل في أقدار المعاني، ويوارن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات». ثم التفت الجاحظ أذبال فكرة بشر عن الصلة بين اللفة والموقف، فتوسع فيها توسعاً بعيداً، وراح يذيعها كثيراً في الحيوان والبيان والتبيين فهدا القائل خطيباً كان أم شاعراً أم تائراً إلى إدراك أحوال المتلقي تماماً، ومعرفة قدره ومكانته، واللفة التي يفهم بها،

وتحظى عنده بالقبول والرضى، ويكون لها في نفسه تأثير يساعد على امتلاكه وإقناعه بالأفكار التي يسوقها القائل إليه. ويقول الجاحظ ناعياً على أولئك الذين لا يراعون الفوارق اللغوية التي تشكل الموقف: أرى أن ألفاظ المتكلمين ما دمت خائضاً في صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإن ذلك أفهم لهم عني، وأخف لموتهم علي.. وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خطبة أو رسالة، أو في مخاطبة العوام والتجار، أو في مخاطبة أهله وعبيده وأمه، أو في حديثه بنا تحدث، أو خبيره إذا أخبر. وكذلك فإني من الخطأ أن يجلب اللفاظ لإعراب، وألفاظ العوام وهو من صناعة الكلام داخل.. ثم يطلق الجاحظ تلك القاعدة المهمة التي تجعل القصيدة كلها، فيقول في أعقاب العبارة السابقة: «ولكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل»، وتحدث ابن طباطبا طويلاً عن الموقف، وخضوع الأسلوب له، وجعل ذلك شرطاً من شروط حسن الكلام، وقبول النفس له، فقال: «لحسن الشعر، وقبول العثم إياه علة أخرى وهي مواهقته للحال التي يعد منها لها، كالمدح في حال المفاخرة، وكالهجاء في حال مباراة المهاجي.. وكالمراثي في حال



فقال قدامة بن جعفر في نقده، فنوناً من المواقف ووجوب اختيار الأساليب الموافقة لها: «ما رأيت أغلظ ممن يدعو على معشوقة أجادت في غنائها بقطع لسانها، لأن المذهب في الفزل غنما هو الرقة واللطافة، والشكل والدماعة، واستعمال الألفاظ اللطيفة المستعذبة، المقبولة غير المستكرهة، فإذا كانت جاسية مستوخة كان ذلك عيباً». وقد عيب على بشار بن برد مرة قوله في ربيعة جاريته:

دياسة ربيعة البيت

تصبب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات

ودويك حمن الصوت

لأنه ليس على تلك المتانة والجزالة

التي عرف بهما شعره، وقيل له: «قد

جنت بالأمر المهجن، فقال بشار: «كل شيء

في موضعه. وربيعة هذه جارية لها عشر

دجاجات وديك، فهي تجمع على هذا

البهض، وتحضره لي فكان هذا من قولي

أحب إليها وأحسن عندها من - فقال تذك

من ذكرى حبيب ومنزل. وقيل إنه أجاب:

«إنما أحاطب كلاهما يفهم». وهكذا كان

بشار يدرك أن الأسلوب يتصل بالموقف،

وأن يتلون بتلون المواقف والمقامات، فكانت

هذه اللفة التي تناسب ربيعة، وتحظى

عندها.

جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه وكالاعتذار والتصل من الذنب عند مل سخطه المجني عليه، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة، وكالفزل والنسيب عند شكوى العاشق، واحتياج شرفه، وحنينه إلى من يهواه..

### أمثلة تطبيقية

وأخذ النقاد هذه القاعدة الأسلوبية في النظر إلى كثير من الأمثلة والنماذج، وفي نقدنا القديم أمثلة لا حصر لها نقدت لأنها خرجت على هذه القاعدة، وعدت رديئة، دعي إلى اجتنابهما، والمعدية عنها، لأن القائل لم يسراع فيها الموقف، ولم يتب به إلى المقام الذي أعد الكلام له. عيب جرير قوله لبشر بن مروان:

قد كان حذك أن تقول لبارق

يا آل بارق، هيم سب جرير

لأنه لم يتأدب، ونسي حال المخاطب

ومكانته، إنه أمير، فخطبه وكأنه شخص

عادي. ولذلك غضب بشر، وقال: أما وجد

ابن المراحلة - وقال بعضهم - ابن اللخاء -

رسولاً غيري؟ قال وقوله في مدح صاحبه

سلامة، المقية المشورة:

سلام ليت لسانا تنطقين به

قبل الذي نالني من سوته قطعاً



### بين علم الأسلوب وعلم المعاني

والواقع أن علم المعاني - وهو أحد فروع البلاغة الثلاثة - قائم على مراعاة الموقف، وملاحظة هذه الصلة التي نتحدث عنها بين أسلوب القول والمقام الذي يعد له، فهو يعرف بأنه «مراعاة الكلام لمقتضى الحال» وهو يعتمد بعد ذلك بكل جزئياته على دراسة هذه المراعاة، وكيفية توظيفها في الأسلوب ليصل إلى درجة الجودة والإتقان، فمجمال أحكام هذا العلم وقضاياها تتلخص في المسائل الثلاث التالية:

١- يفترض علم المعاني أن أي تغيير في التشكك اللغوي للكلام مؤدي، تلقائياً إلى تغير في معناه فالعلاقة حتمية بين الشكل والمضمون، وليس هناك شكلاً تعبيرياً مترادفاً في المعنى إلا إذا كان أحدهما هو الآخر نفسه.

٢- وهو في المرحلة الثانية، يوضح الفروق الدقيقة بين هذه المعاني وبين البدلالات المختلفة التي يعبر عنها كل أسلوب من الأساليب.

٣- ثم في المرحلة الثالثة - وهذه أهم المراحل وأكثرها تعلقاً بحديثنا - يوضح أن كل شكل لغوي أي كل أسلوب يناسب موقفاً معيناً، أو مقاماً خاصاً، فمقام الحذف غير مقام الذكر، ومقام التقدم غير مقام التأخير، ومقام التعريف غير

مقام التكثير، ومقام الإيجار غير مقام الإطناب أو المساواة، وغير ذلك من الحالات، فكل أسلوب من هذه الأساليب الكثيرة المتعددة مخاطب يساق إليه، وحالة تتطلبه وتستدعيه ويكون أعلق بها وأقرب على التعبير عنها، فمن كان - على سبيل المثال العابر - خالي الذهن من كلام ما، غير متردد فيه، ولا شاك ولا جاحد ولا منكر، يخاطب بأسلوب خالٍ من المؤكدات فيقال له مثلاً: الإسلام حق - أنتم خير أمة - ومن كان متردداً، أو يتلقى الكلام بشيء من عدم، الرهس أو الاقتناع يساق للكلام إليه بأسلوب التأكيد، فيقال: إن الإسلام - إنكم خير أمة، ومن كان منكراً للأمور رافضاً له، غير معترف به ولا مقرر ولا موافق عليه، يخاطب بأسلوب يحمل أكثر من علامة تأكيد، فيقال له: إن الإسلام لحق - إنكم لخير أمة، أو: والله إن الإسلام لحق - والله إنكم لخير أمة.

وغير ذلك من المواقف والمقامات المختلفة التي تدرس في علم المعاني، ولا شك بعد هذا أن حديث نقادنا وبلاغيينا العرب القدماء عن فكرة الموقف، وملاحظة علاقتها بأسلوب القول على نحو ما أشرفنا، يعد سبقاً فنياً ممتازاً، لأن هذا الدين من الدراسة يعد اليوم من الكشوف



التي جاءت نتيجة لمغامرات العقل المعاصر في دراسة اللغة، وما أحرزه من إنجازات باهرة في ميدان البحث فيها.

وفكرة الموقف هذه هي الآن المحور الذي يدور حوله علم الدلالة الوصفية، وهو الأساس الذي يبنى عليه الوجه الاجتماعي من وجوه المعنى، وهو الوجه الذي تتمثل فيه العلاقات والأحداث والظروف الاجتماعية التي تسود ساعة أداء القول. ولكن الواقع أيضاً أن فكرة (المقام) و (المقال) التي تنار في البلاغة العربية القديمة لم تأخذ حظاً كافياً من

الدراسة والبحث، وظلت معصورة - من حيث التطبيق - في الحزنيات في لفظة الواحدة، والجملة، والبيت على أبعاد تقدير. لم يحدث - على مستوى التطبيق - أن عالج النقاد أو البلاغيون العرب عملاً أدبياً كاملاً، كقصيدة أو خطبة أو رسالة مثلاً، وإنما ظلوا يتحدثون عن جريئات يسيرة، وظل اهتمامهم منصباً على تأكيد

الخبر للمنكر، وتنزيل العالم منزلة الجاهل، أو الجاهل منزلة العالم، وملازمة القصيدة لموقف المدح أو الهجاء أو الرثاء، أو غير ذلك من جزئيات لم تتسع لتشمل العمل الأدبي كله، أو لتفتح على آفاق أرحب وأعمق. ولم يحاول البلاغيون المتأخرون أن يفيدوا من تلك الآثار الذكية التي نيه إليها المتقدمون، وأن ينموها، وقيموا على أساسها دراسة لغوية شاملة، بل راحوا يدورون في تلك المتقدمات، لا يعدون تلك الحزنيات البسيطة، في حين تطرح فكرة الموقف في الدراسات اللغوية المعاصرة - وفي علم الأسلوب بشكل خاص - طرحاً أوسع وأعمق، فهي مؤسسة على نظرة فلسفية جمالية شاملة، وهي أكثر من مجرد الحديث عن مناسبة المقال للمقام. وما يؤدي إليه ذلك من إقناع القارئ أو السامع، ونفاذ التعبير إليه. إنها تحاول أن تربط بين الأدب وبين الصديق الفني في إطار من علاقة الفن بالحياة أو الكون.

### المراجع والإحالات

- (١) الحيوان: ٣ / ٣٦٨.
- (٢) طبقات فحول الشعراء: ١٤٠.
- (٣) الموشح: ١٠٣.
- (٤) المصدر السابق: ٣٢٦.
- (٥) المصدر السابق: ٢٧٢.
- (٦) المقدمة: ٥٥٩.
- (٧) الطر في تفصيل هذه المسائل كتاب: Peter Trudgill Sociolinguistics. Penguin books. England. 1982.
- (8) Raymond Chapman Einguistics and Literature New York 1996.P. 31



# أفاق المعرفة

- ☒ الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة ..... د. بشير تاويريت
- ☒ ابن خلدون رائد الأنثروبولوجيا الثقافية العربية ..... د. حفصوي بعلي
- ☒ ريادة الأفقاني ومحمد عبده في النقد الأدبي ..... د. هجر الدفاق
- ☒ العصاب القهري ..... د. خلدون الحكيم
- ☐ لجناف ..... د. علي أبو عساف
- ☐ قتل المبدعين: ماديا أو معنويا ..... د. خير الدين عبد الرحمن
- ☐ تطور منهج البحث اللغوي بين العرب والغرب ..... خير الدين قبلاوي
- ☐ المتنبي والبكاء ..... سامر أنور الجمالي
- ☐ أنطونيوغالا.. الأندلسي المتميز بالثقافة العربية ..... رحاب محمد
- ☐ الصحافة علم وفن.. ولكن ..... ياسر الفهد
- ☐ الفنان الكويتي فريد العلي ..... د. معصوم محمد حلف



# آفاق المعرفة



## الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة

د. بشير قاوريريت

انتقلت عسدى الاتجاهات الأسلوبية الى الساحة النقدية العربية في مرحلة الستينيات، ولم تكن الاقلام العربية المعاصرة بمنأى عن هذه الطيوف الأسلوبية الحائرة، فقد احتاحت وكتسحت الأسلوبية عالم النقد المعاصر في الفترة الممتدة بين أواخر الخمسينيات وبداية التسعينيات، محملة بلقاح الفكر العربي، حيث حلت الأسلوبية صيغة كريمة في بيوت نقدنا العتيق في بواكره الأولى من مرحلة الحداثة.

تحت إشراف وإعداد الأستاذة الدكتورة هاجر بن علي  
مركز البحوث والدراسات، جامعة الجزائر



## ١- مرحلة ما قبل النضج:

إن المحاولات الأسلوبية - في الساحة النقدية العربية - وفي فترة ما قبل السبعينيات كانت بسيطة ومحتشمة حتى وإن حاولت الانفلات من الطابع المعياري الذي ميز البلاغة العربية. فهذه المحاولات تتدرج تحت مظلة علم البلاغة القديم أكثر من انصوائها تحت لواء الأسلوبية اللسانية الجديدة، وهذا لا يعني أبداً أنها منقطعة تماماً عن التيارات الحديثة، وعلى سبيل المثال فإن كتاب (علم الأسلوب) للأستاذ أحمد الشايب على الرغم من كونه يدعو إلى الثورة على علم البلاغة فإنه لم يتطرق أن ينفلت من شياكها، وظل طابعها العام مسيطراً عليها.

ولم يستطع أحمد الشايب في كتابه المذكور أعلاه أن يكسر الحواجز التي تحجب بينه وبين الدراسات الأسلوبية في منطقتي الحداثي التي تعمل على وصف المجهري لمكونات النص في مرحلة، وفي مرحلة تالية الوصول إلى ما يرقى تحت البناء السطحي، من قيم نفسية أو اجتماعية أو طاقات فكرية محركة لعملية الإبداع، وقد اتجه بدراسة الأسلوب اتجاهاً معيارياً كما هو الحال في

الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة

البلاغة القديمة، فقرر أنه في الأسلوب يدرس القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليفاً، أي واضحاً مؤثراً<sup>(١)</sup>.

لقد استمر الحال راكداً حتى مطلع السبعينيات، تلك الفترة التي أطل فيها على نظرية النقد العربي المعاصر، عدد من الدراسات والترجمات التي عملت على نقل النهضة الأسلوبية الحديثة في الغرب، التي قطعت شوطاً كبيراً في سلم التطور العلمي، ولكن الشيء اللافت للنظر أن هذه الحركة الحديثة، ورغم حماسها المتوقد ظلت محصورة في دوائر ضيقة وظل أولئك التحجج بها بغيراً قليلاً، قياساً إلى النقد اندس نيموا الانتجمات النقدية الأخرى.

ويمد إبراهيم أنيس من الأوائل الذين قدموا المنهج البنيوي الوصفي تقديماً علمياً لأول مرة في تاريخ الفكر اللغوي العربي الحديث، من خلال كتابه «الأصوات اللغوية ودلالة الألفاظ» وهي تمثل المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، وقد أرسى قواعد التفرقة بين الوصفية والتاريخية منذ عام ١٩٤٧ وهذا في كتابه الأول، أعني «الأصوات اللغوية». أما في كتابه الثاني «دلالة الألفاظ» الصادر



عام ١٩٥٨، قد سلك فيه مسلك اللغويين المحدثين، حيث يرى أن دراسة الدلالة تتبوأ قمة التحليل اللغوي وتشكل هدفه النهائي<sup>(١)</sup>. وقسم الدلالات إلى صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية أو اجتماعية<sup>(٢)</sup>، والواقع أن الدراسات الأسلوبية الحديثة قد تفذت على هذه العطاءات الأولى فأفرزت لنا مولودا أسلوبيا جديدا.

## ٢- مرحلة النضج:

لقد بدأت الأسلوبية في نقدنا العربي المعاصر تأخذ طريقها نحو الاكتمال والنضج بتأثير تلك المناهج اللسانية الحديثة والبحوث التي تستند إليها، ويقبل تزويجها وتمازجها مع النقد الأدبي الحديث وتنامي الإحساس متأثر النقاد العرب المعاصرين بهذا التهار الوافد، ومن الأسماء اللامعة التي أسست للأسلوبية - في وطننا العربي- نظيرا وممارسة نذكر: الناقد التونسي عبد السلام المسدي في كتابيه «الأسلوبية والأسلوب منه» ١٩٧٧، والنقد والحدثة سنة ١٩٨٢، إلى جانب المسدي نجد الناقد السوري عدنان بن دُرَيْل في كتابه

«اللفظة والأسلوب» سنة ١٩٨٠، ومحمد شكري عباد في بحثه القيم «الأسلوبية

## الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة

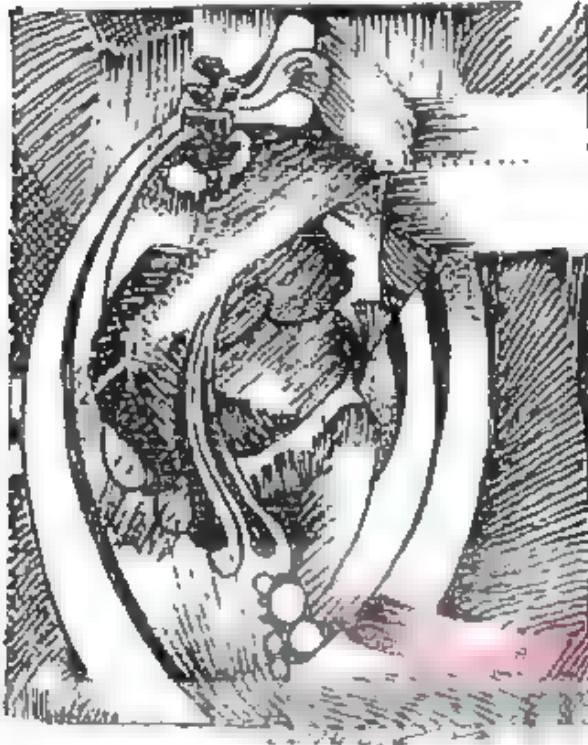
الحديثة محاولة تعريف والمنشور بمجلة فصول السنة سنة ١٩٨١، ثم الناقد المصري صلاح فضل في كتابه «علم الأسلوب مبادئ وأجراءاته» سنة ١٩٨٢، وأساليب الشعرية المعاصرة سنة ١٩٩٤. كما نلتقي أيضا بشكري عباد في كتابه «اللفظة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي» سنة ١٩٨٨. يضاف إلى هذه الأسماء محمد عزام في كتابه «الأسلوبية منهجا نقديا» سنة ١٩٨٩، وعبد الهادي طرابلسي في كتابه مخصائص الأسلوب في الشوقيات سنة ١٩٨١، وكتابته القيم تحاليل أسلوبية سنة ١٩٩٤، ومن الأسماء الحزائرية نذكر عبد الحميد بوزويصة في كتابه «بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي» سنة ١٩٨٨، ورابع بوحوش في كتابه «البنية اللغوية لبردة البصري» سنة ١٩٩٢، وتوالت البحوث الأسلوبية فيما بعد لتشهد قضاء هسيحا، وانتشارا واسعا في الكتب والدوريات.

## ٣- أشهر الكتابات الأسلوبية:

### التنظير والإجراء.

سيجري التركيز في الفقرات التالية على أخصب هذه المحاولات التي باستطاعتها أن تختزل لنا جل هذه الجهود الأسلوبية





في صراعها مع الآخر وأولى هذه المحاولات هي محاولة عبد السلام المصري في كتابه «الأسلوبية والأسلوب»، الذي يعد من أبرز الدراسات التي حاولت بسط مبادئ التفكير الأسلوبية في أوروبا وفرنسا على نحو خاص، وقد كشف فيه الباحث عن التيارات الأسلوبية وأبرز رؤاها. من خلال قضايا: المخاطب والمخاطب والخطاب عبر نظرية الاتصال على قاعدة بنويوية كما وضع لنا بالمصطلحات الأسلوبية والنقوية، وذيله بتراجم لأعلام هذا الاتجاه

الواحد الجديد، وقد أكد مسدي على ضرورة التوفيق بين هذه المصادر الثلاث من أجل استيفاء حدود النظرية الشمولية للظاهرة الأدبية<sup>(١)</sup>، ولعل أوفق السبل إلى هذه النظرة الشمولية أن ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية، تجسم تقاطع ظواهر ثلاث: حضور الإنسان - مؤلفاً كان أو مستهلكاً أو باقداً، وحضور الكلام، وحضور الفن، وتلك الظواهر الإنسانية، فاللغوية، فالجمالية<sup>(٢)</sup>، وتوصل في الأخير إلى أن هذه المنطلقات

ما إن تتعمق بالأسبوية حتى تغدو علماً شاملاً للظاهرة الإنسانية. ولعل الأسلوبية تنم كل الغنم إن هي اتجهت هذه الوجهة فتحدد بكونها علماً إنسانياً يعني بدراسة تعامل تلك الظواهر الثلاث في صلب توقع الحدث الأدبي، وتكون عندئذ علماً، أوفق في تحسيم مبدأ امتزاج الاختصاصات<sup>(٣)</sup>، والحق إن المسدي حاول تطبيق ما جاء به من مبادئ نظرية على نصوص أدبية فظنا منه أن الأسلوبية بآلياتها الإحرائية ومبادئها الصارمة تمكنه من الوصول إلى جماليات



النص، فقد اتخذ مثلاً من قصيدة مولد الهدى أنموذجاً تطبيقياً في كتابه الآخر «النقد والحدائق» حيث عمل على تحويل جماليات هذا النص إلى معادلات إحصائية وأرقام كمية لا تخبرنا في النهاية بشيء عن جماليات هذا النص وروحه الفياض.

وقد تناول محمود شكري عياد في كتابه: «اتجاهات البحث الأسلوبي» ماهية الأسلوبية ومناهجها وقصور ومشاكل مناهج الأسلوبية، ثم الأسلوبية والنقد الأدبي<sup>(١)</sup>، وعمل صلاح فضل من خلال كتابه «علم الأسلوب» على نقل كل ما يتعلق بالأسلوبية البيوية في النقد الغربي إلى النقد العربي المعاصر، فعرض بشدة هذه الأسلوبية في أوربية واتجاهاتها في المدرستين الفرنسية والألمانية، موضحاً مفهوم الأسلوب والأسلوبية، معبداً علاقتهما بعلم اللغة والبلاغة، كما عرض أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه: الانعراف والتضاد اللغوي، الوظيفية الإحصائية، الخواص الأسلوبية من خلال التحليل الوظيفي للمجال ومشكلة الصورة<sup>(٢)</sup>.

ونلتقي بشكري عياد في كتابه «مدخل إلى علم الأسلوب» حيث قسمه إلى قسمين،

الأسلوبية في الكتابات التقليدية العربية المعاصرة

أحدهما النظري والآخر تطبيقي، ففي القسم الأول بحث نظرية الأسلوب، وفكرة الأسلوب عقد الأدباء، وعلاقة علم الأسلوب بعلم اللغة والنقد الأدبي وتاريخ الأدب والبلاغة، ثم بين ميادين الدراسة الأسلوبية ومهد للدراسات التطبيقية بتخطيط رسم فيه صورة لكيفية قراءة النص الشعري، ثم انتقل إلى تطبيق ذلك على قصائد مختارة من الشعر الوجداني<sup>(٣)</sup>. وقد بلغ د شكري عياد قمة النضج العلمي في كتابه «اللغة والإبداع» **ميادين علم الأسلوب العربي** الصادر عام ١٩٨٨ لأن وظيفته لم تكن محصورة في نقل أصول الأسلوبية العربية ومبادئها بل كانت موجهة إلى العمل بوعي وقدرة متميزة، على تأسيس علم أسلوب عربي في النقد الأدبي الحديث، الأمر الذي جعله يعارض كثيراً من النظريات الغربية في هذا المجال أو يطورها على نحو تخدم فيه فكرته الأساس.

هذا وقد ألف شكري عياد كتاباً آخر في مجال الأسلوبيات بعنوان «اتجاهات البحث الأسلوبي» حيث طرح فيه اختبارات تتصل بقضايا علم الأسلوب وعلم اللغة لشارل بالي «علم اللغة تاريخ الأدب» لويس بيدرز «اتجاهات جديدة في علم الأسلوب» د:



ستيفن أولمان، و« معايير التحليل الأسلوب  
 » لـ: ريفاتير، و« النحو التوليدي والتحليل  
 الأسلوبي » لـ: ثورن، و« نحو تفسير برغماتي  
 للإبداعية » لـ: شميت suegfried js  
 chamidt والأسلوب الفردي ومشكلة  
 المعنى في العمل الأدبي » لـ: ميلان ياكوفتش  
 Milan Jakovic<sup>(١١)</sup>. قد تناولت هذه  
 الاختيارات الطرائق المختلفة للتحليل  
 الأسلوبي وبحثها أكبر الأسلوبين القريبين.  
 كما توسع -عنده- مفهوم علم الأسلوب،  
 فجاوز تحليل الأساليب اللغوية إلى تفسير  
 النصوص الأدبية على أسس علمية دقيقة،  
 تعتمد على نظرية المعرفة، وف علية  
 القراءة<sup>(١٢)</sup>، وفي ذلك محاولة جمعت الأسلوبية  
 تتسم بالشمولية التي تسعى بكل بعدي  
 العلامة، الدال والمدلول. ومن ثمة بدأت  
 معالم الاتجاه الأسلوبي تتحو منحى التطور  
 والاكتمال، متجاوزة حدود النقل والاتباع.  
 ومن الدراسات الحصادة التي أثارت  
 إشكالية المنهج الأسلوبي في النقد العربي  
 الحديث، نذكر محاولة صلاح فضل في كتابه  
 «أساليب الشعرية المعاصرة»، حيث ناقش  
 هذه الإشكالية من وجهة نظر إجرائية تنظر  
 للشعرية العربية على ضوء كشافات الأسلوب

الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة

المنهجية في بساطها العربي، وما قدمه علم  
 النص من ممارسة نقدية شمولية للخطاب  
 الأدبي. طبقا لتطبيقات صلاح فضل في  
 تنبيهه للمواجهة بين المداخل النصية  
 والمعيارية والجمالية في دراسة النصوص  
 الشعرية، أو الأساليب الشعرية من جهة  
 والمواجهة بين تلك المداخل المتباينة، الواطئة  
 وخصوصية النص العربي بما ينتج نمطا  
 من الثقافة المتجانسة البعيدة عن التكيف  
 القسري أو فرض الهيكل الجاهزة<sup>(١٣)</sup>.

ومن هذه الوجهة يبدو أن كتاب صلاح  
 فضل هو محاولة لمقد لقاء حميمي بين  
 الأساليب الشعرية، بل هو علم أسلوب  
 الشعرية في تموجها المعاصر. إن صرح هذا  
 التعبير، ويتجلى ذلك في اعتماد صلاح فضل  
 على مقصدية مزدوجة عملت على المواجهة  
 بين مختلف الإحراءات المنتمية إلى اتجاهات  
 نقدية متباينة، وكذا في إخضاع النص إلى  
 هذه الآليات والإجراءات.

وفي نهاية عرضنا لرواج الأسلوبية في  
 وطننا العربي نشير إلى أنه ثمة دوريات عربية  
 متخصصة حظيت فيها الأسلوبية باهتمام  
 خاص نذكر على سبيل المثال لا الحصر عدد  
 خاص بالأسلوبية في مجلة فصول مع ١٥، وفي



عندها الأول. وقد تضمن هذا العدد أبحاث أسلوبية متميزة، على شكل مقالات منها ما تعلق بالأسلوبية التراثية من خلال إلمامة اللثام على موضوع النظم عند عبد القاهر الجرجاني<sup>(١٣)</sup>، ومنها ما تعلق بصلة علم اللغة بعلم الأسلوب<sup>(١٤)</sup>، وثمة مسائل أخرى بالغة الأهمية.

#### ٤- تعليقات عن رواج الأسلوبية:

في ختام محطتنا هذه يمكن القول إن هذه الدراسات الأسلوبية في منطلقاتها النظرية والإجرائية ما هي إلا قليل مما هو كثير، وهي تختلف فيما بينها باختلاف الطرائق الأسلوبية المنتهجة من الأعلام السالفة الذكر ارتفعت جميعا على ضفاف الترميز الأسلوبي مفنية روحها النقدي بآلياته وإجراءاته الصارمة، بل نهلوا من اتجاهاته المتباينة، كل واحد بحسب قدرته القصدية وبالقالي جاءت دراستهم الأسلوبية ملونة بألوان مختلفة، فكان النص الأدبي في بعض الأحيان هو الذي يعرض نفسه ضيفا كريما في بيت الأسلوبية مرة، وكانت الأسلوبية تعرض نفسها ضيفة على المنجز النصي مرة أخرى، فتقلقه وتثير غياهب ثورته، إنه الارتصاص بين جماليات النص

الأسلوبية في الكتابات النقدية العربية المعاصرة في صورتها المتوقعة والمتنظرة والأسلوبية في صورتها الجامدة الهامدة، والمنظجة لأعصاب النص ونبضه المتوقد. بين هذا وذلك يبقى صياح النص مدويا باحثا عن منهجه الجديد.

إننا نقول مع بشري موسى صالح إذا ما أردنا صياغة توصيف نقدي ينطبق على أكثرها، نقول:

إن الجهود النقدية الأسلوبية لم تصل بعد إلى ابتداع منهج عربي أسلوبي، تضرب جذوره في واقع نصنا الشعري العربي، إذ إنها ولاسيما في مرحلتها الأولى تقتبس من الاتجاهات، والنتائج الأسلوبية النصية الغربية من دون امتلاك فلسفة أو رؤية نقدية تحكم سلطة الأخذ، أو تبررها<sup>(١٥)</sup>. إن الأسلوبية العربية بهذا التصور لا تزال في بداية الطريق لعدم امتلاك منظريها ومطبعيها رؤية نقدية تنبثق من حمى فني فهاض يمكن الناقد الأسلوبي العربي من تصيد الاقياس الجمالية المتعمدة والمختفية في روح النص وما يغذي الشجرة الأسلوبية ينسها الحي هو ارتكازها على جذور معرفية عربية وغير عربية، ومرجها بمعطيات المعرفة الحديثة، وذلك بهدف



تغطي مجمل الصور الآلية التي ظهر بها  
النص ميكلا جامدا، هذا مما يمكن قوله  
على رواج الأسلوبية وذيوغ صيغتها في وطننا  
العربي تقظيرا وممارسة.

### المحاور

- ١- ينظر أحمد الشايب: علم الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٣٩، ص ٣٧.
- ٢- ينظر إبراهيم قيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلوا المصرية، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٧.
- ٣- المرجع نفسه، ص ٤٨ - ٥١.
- ٤- ينظر عبد السلام السدي: الأسلوبية والأسلوب، لمار العربية للكتاب، تونس - طرابلس، ط٢، ١٩٧٧، ص ١١٨.
- ٥- المرجع نفسه، ص ١١٩.
- ٦- المرجع نفسه، ص ١٢٠ - ١٢١.
- ٧- ينظر محمود شكري عياد: «الأسلوبية الحديثة»، مجلة أصول، القاهرة، مج ١، ع ٢، ١٩٨١، ص ١٢٣ وما بعدها.
- ٨- ينظر صلاح فضل: علم الأسلوب - منه واداءاته (فهرس الكتاب) - لوث لمدينة العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨١، ص ٢١.
- ٩- محمود شكري عياد: من علم الأسلوب، دار بريس المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٨ (فهرس الكتاب).
- ١٠- محمود شكري عياد: انجذاب السجبت الأسلوبية (فهرس الكتاب) - دار للناس، القاهرة، ط١، ١٩٨١.
- ١١- المرجع نفسه، ص ٢١٢.
- ١٢- ينظر بشري موسى صالح: «المنهج الأسلوبية في النقد العربي» - مجلة دراسات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج ١٠، ع ١٠، ص ٣٣.
- ١٣- ينظر نصر حامد أبو زيد: «معيوم العلم عند عبد الفتاح الجرجاني قراءة في حدود لأسلوبية» مجلة أصول، لقمرة، مج ١، ع ١، ١٩٨١، ص ١١ - ٢٢.
- ١٤- ينظر صلاح فضل (م.س)، ص ٥٥ وما بعدها.
- ١٥- بشري موسى صالح: «المنهج الأسلوبية في النقد العربي»، مجلة علامات، (م.س)، ص ٢٩٢.







## الأسلوبية والتقاطع المعرفي في مساءلة الأدب

دمومي يوريد جامعة جبيل

## ملخص:

فرق علم اللغة الحديث بين قطبي الثنائية اللغوية (اللغة والكلام)، إذ اللغة نظام من الإشارات تعبر عن أفكار، والكلام الجانب تنفيذي لذلك النظام. فمن الدرس الأسلوبية معنى بالكلام ولما يسه الفقيه للغة، لأنه يمثل الاستعمال الفردي الذي هو مجالها، وهي تبحث في اللغة بما يحكمه من معاللات وعواطف ومشاعر، وليس بما فيها من أفكار وموضوعات، وموضوعها لغة كأداة للتعبير والعمل، فيوضح الأسلوب غير اللغة أو التعبير بل هو شكله، هل الأسلوب صريقة للتعبير عن تفكير بلسنة، وإن الأسلوبية دراسة لهذا التعبير

The modern linguistics make difference between the poles of bilingualism (speech and language), as the language system of signs expressing ideas, but speech operational aspect of the system, the study stylistic means to speak and the actual practice of the language, because it represents the use of the individual who is the field, which is looking at language as reflected in the emotions and feelings, not including the ideas and themes, and the theme of language as a tool to express and act, emerges that the style is not the language or the expression of it is its shape, because the style is a way to express thought, language, and stylistic is the study of this expression

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، الثنائية اللغوية، اللغة، الكلام، التعبير، لباعة النحو، التداولية اللسانية، الشعرية، علم الدلالة

لقد بدأت الأسلوبية من فكرتين أساسيتين تنبضان في

- 1- تمييز بين اللغة والكلام (دوسوير): فاللغة نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. والكلام صورة لغة لتحقيق في الواقع، وهذا الاستعمال يطابق النظام لعدم اللغة في صماته الأساسية ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد ومن هنا جاءت الأسلوبية لتعنى بالسمات المميزة التي تتجدها اللغة في الاستعمال وهذه السمات هي التي تكون الأسلوب، الذي يختلف من فرد إلى آخر
- 2 الاختلافات اللغوية ترجع غالباً إلى اختلاف المواقف، فاللغة بعدد نظام اجتماعياً تأخذ أشكالاً متعددة خاصة في الاستعمال. نكل مقام مقال) هذه الاختلافات تشترك في تكوين الموقف الذي يحاول القاص أن ير عيه فيما يخبره من طرى شعير. ولهذا فهو يتخير صريقة التعبير لماسيه بموقف، فيأني عماء الأسلوب ليحددوا الخصائص المميزة لكل نوع من انواع الاستعمالات اللغوية، ويربطوا بين هذه الخصائص أو السمات اللغوية ودلالاتها



والدلالات عموميات طابع وجداني أي أن لقول بجانب أدته لنعني، ينفذ إلى متلقيه نجاحا شعوريا معها. رصا، تعظيم، مدح، هجاء... لكن فريق من الباحثين يقصص، يعاد الأدب عن مجال عم الأسلوب بحجة أن الشاعر أو الكاتب يستخدم هذه لدلالات الوجدانية استخداما مقصودا لإحداث تأثير جمالي أي أن لتأثير الجمالي الذي يتوخاه الشاعر أو الكاتب يضاف إلى لدالته الوجدانية ويخرجها عن صيغتها التعبيرية

فشارل باي يرى أن الأسلوب دارس لعوي محص، يدرس الخامات لغوية من حيث دلالاتها الإصرافية مهم، تكن طبيعة النص والمسألة عسده مسأله صيغ. فالحالم للعوي يبحث عن قوانين لقويه تحكم عملية الاختيار، التي يقوم بها أي شخص يستعمل لغة ولا يبحث عن لقوين الحمائية التي يخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة. وقد بيحه كنيرو، حيث راحو يسجلون الخصائص التعبيرية كنوع من الاستعمالات اللغوية، مصطلح لسمات الأسلوبية، يتميزه لخص من حيث نطق لحرور، صيغ، لمعدت وأنو عها، أشكال انجمل وطرق الربط بينها غير متجاورين ظاهر لغة

مادام الأمر كذلك، ما مدى تتقاطع الأسلوبية مع باقي العلوم اللغوية الأخرى؟

أجمع لباحثون على أن "الأسلوب" من أهم المقولات التي توحيد بين عني اللغة والأدب، وأن دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما كونه ركيزة لغوية ونوع من التعبير لمصدر نحو ص تعبيرة لغوية غير لغوية كما ذهب إليه الدكتور كمال بشر في قوله "وحقيقة الأمر عندما أن علم الأسلوب ينتهي إلى مجالين.

مجال لدراسات اللغوية ويقت بالانظر إلى الأسلوب على أنه بناء أو هيكل لعوي مكونة عناصره من وحدات لغوية جاءت منسوقة وفقا لمعدير لغوية على وجه من وجوه قواعد، لغة المهنة

والأسلوب أيضا ينتهي إلى مجال الأدب وبعد بوصفه نوعا من التعبير مستندا بعو ص تعبيرة مميزة لغوية وغير لغوية. ويوصفه نمطا خاصا من نكلام يقي أولا بأغراضه الأدبية والثقافية والاجتماعية ولعممة أيضا

وإذا كانت اللغة بناء لراميا عني الأدب من حيث لشكل فإن الأسلوب هو تلك الإمكانيات التي تحعها اللغة، ويستعد أكثر قدر ممكن منها الكاتب أو صانع الجمال لمار سدي لا يهه مادية لعني وحسب، بل ينبغي أيضا الوصول إلى المعنى بواسطة السيل وحسبها وأجلها وإذا لم يتحقق هذ الأمر ففشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب<sup>2</sup> ومن هنا نحول أن نجيب على سؤالا المطروح سابقا

### الأسلوبية والبلاغة:

تعرضت البلاغة لتقدمه لثمة حقيقته مع ظهور لرومانسية وتمكك القواعد الكلاسيكية في انصبيات لسانيه وهي أرمه لم نعرفها البلاغة طوال تاريخها الأوروبي منذ ظهور كتابي. سطو " لخطابة" و" فن الشعر" اللذين احتلا مكانه مرموقه في صياغة التصورات النقدية التي عرفها عصر النهضة الأوروبية حتى العصور الحديثة. وقد قيس عن هذه البلاغة أنها ماتت وأفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية والشعرية لتتربع على عرشها

كمال بشر التفكير اللغوي بين القديم والحديث، دار غريب للدراسة والنشر والتوزيع، القاهرة، \* ٢٠٠٤ ص ٢١

<sup>2</sup> - رمون سجان لألسية العربية ٢ دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان (د، ت) ص ١١٦، ١١٧.





وكان ظهور الدراسات الأسلوبية المعتمدة في جانب كبير منها على اللسانيات البنيوية التي أحدها (دي موسور) في كتابه محظرت في "علم اللغة العام" الذي نشر بالفرنسية عام ١٩٦١، هو الرفعة التي انبثقت البلاغة من لبوء التي سقطت فيها. بحيث صارت الدراسات الأسلوبية التي طورها "شارل بالي" وأتباعه، بديلاً عن الدراسات البلاغية وهذه الأسلوبية تستند إلى قواعده معرفية تتمثل في تعريف الناقد الفرنسي "بيير جيزو" للأسلوبية بوصفها "دراسة للتعبير اللساني" ثم البلاغة التي هي عنده "أسلوبية لقدماء" وبها يتحدد، كما يقولون، تشعين آلية المنهجية الأسلوبية بوصفها الوجه الجديد للبلاغة، أو هي البلاغة الحديثة نفسها

ومن المعروف أيضاً أن علم اللسان قد تقاعل مع منهج النقد الجديد فأرسي قواعده علم الأسلوب الذي يعتمد كثير على درجات تحدّد ظهور الملامح للسانية المتغيرة، هذه الملامح التي يمكن لتناجها أن تصبغت باستخدام لتحصيل الإحصائي علماً بأن فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير البلاغي الأوروبي، وقد ارتبطت أول أمرها بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالنقد، ولم يكن لذلك من سبب سوى أن الأسلوب قد درس من حيث هو عنصر التأثير في الخطبة والخطبة القديمة كانت تختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى بمصائبها السياسية والوعظية واحتجاجية لجدلية ولذا كان على الخطيب، كي يحقق مراميه في الخطبة، أن يستخدم ألفاظاً مقبلة وعبارت محكمة وشكلاً من الكلام لكي تجسّد صن واضحاً ملموساً وقد وردت الإشارة إلى كل ذلك في كتاب الخطابة لأرسطو وفي كتاب الأسلوب لبرهغ (The superior style)، مؤلفه "لونغينيوس" الذي عني بالأخلاق مثماً عني بالمناجح الروحية للأدب<sup>١</sup>

ومهما يكن من أمر فإن الذي يركبه لنا التراث البلاغي الأوروبي وما كتب حول الأسلوب يعد من الأفكار الرئيسية التي قدم عنها سعد الدين يمين بين المادة والطريقة في العلم، وما سمىه بالعلاقة بين المصنوع والشكل ونهى من هذا الصنيع غالباً ما قيل مقروء بالاسمعة Meisophor التي تستخدم فيها "كلمة للتعبير عن الفكرة" سمى ما حاص بهت بكون اللفظة ثوباً لسمعى. بسما يكون الأسلوب هو التصميم الذي يخط هذا الثوب طبقاً له، كما يقول غراهام هوف في كتابه الأسلوب والأسلوبية<sup>٢</sup>

فمن أبرز المقارنات بين المنطوقين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسم الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعميم مادته وموضوعه بلاغة النبى، بينما تنص الأسلوبية على نفسه كل معيارية ويعرف عن إرسال أحكام تقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية عميقة البنية، "فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود غنيج علوم بوصفها. والبلاغة ترمي إلى خلق الأبدع بوصفاها لتقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تحليل الصادرة الإبداعية بعدما يتقرر وجودها"<sup>٣</sup>

ومن هنا نستطيع أن نقول لبلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يقصي إلى حرم عقلاي غديته تعليمية أما الأسلوبية فهي علم وصفي يستقري الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتبع الأحداث و نظور مر لمشتة لتنتهي إلى

١- بيير جيزو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة مندر عياشي، مركز الأمل القومي، ديار بك، ص ٢٩

٢- سندس عبد الكريم، شعر رشيد أبو، دراسة أسلوبية (رسالة دكتوراه)، ص ٣

٣- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، دار النشر، بيروت ١٩٩٧، ص ٦٧

٤- غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٥

٥- عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص ٥٣



حصائص مشتركة والبلاغة تفصل الشكل عن المضمون فميزت الأغراض عن الصور بينما توحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفهما معاً للدالة، أي بين مستوى الصيغة ومستوى المفهوم "والبلاغة تقوم على تصور الشيء تبعاً لنموذج سابق فـ"ماهية" الشيء تسبق "وجوده" بالتعبير الفلسفي أما الأسلوبية فهي لا تعدد للأشياء ماهية إلا من خلال وجودها فهي تدرك الشيء من خلال معينة أو دراسة الخطاب الأدبي

إن هدف علم البلاغة يتمثل في خلق الإبداع ويعتبر للكثير الوحيد لعملية الإخراج المعني بحيث يعمل على "صنع الكلام بطابع الإحساس الجمالي الذي لا يفيب أثره عن الإنتاج الذي يتوخى منه صاحبه أن يكون إنتاجاً فنيّاً، فلا يكون الكلام بليغاً إلا إذا أخذ من الألوان البلاغية ما يحصل به مقاصده الفنية لتعبيرية ونفسية واجتماعية وما إلى ذلك"<sup>2</sup>

### الأسلوبية والنحو

لقد كان للقدماء تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقلي للغة ولدين، فمن شذاعات لقرآن الكريم، توسعت المدرك وتمجرت علوم مرتبطه به أولاً، وانهادفه إلى خدمته قصد استكشاف معانيه لتفريجه ثاب، وكانت العلوم الإسلامية مرتبطه أوثق رباط علوم للسان، وكان التواصل قائماً بين درسه الشعر والتوحيد والنحو والتفسير وغير ذلك مما تداح بعضه في بعض ومن بعضه بعضاً في تكامل مظهر انعكس على كل مروه المعرفة الإسلامية بنثره وخصوبه وجعل مجال البحث مسيحاً ومتشابكاً وصعباً

لقد كانت علوم النحو واللغة والمطابق والأصول والمعاني تمثل لخدمة عدد هائل من العلوم لا يستغني عن واحد منها، إلا انعكس ذلك مسبباً على لفهم الإسلام لمصائبه، ولم يكن النحويون في القرون الأولى خاصة مبغضين عن العامة، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا يرى فرقاً بين دين سلطانمتن، ولذا كان كتب الطب والبراجم تجمع بين النحويين واللغويين في صعيد واحد كصناعات النحويين والنحويين لابن قاضي شهبة وفيه الروعة لتفمطي وبغية الوعدة للسيوطي

وقد حاول لجرحاني ترتيب العلوم النحوية ورفضها بعضها إلى بعض حيث قال "فاللغة الدنيا تتعلق بالواضع، والثانية بالتصريح، والثالثة بالنحو والرابعة بصاحب علم المعاني والخامسة بصاحب علم الدين والسادسة بصاحب علم الدين، ويجب على صاحب كل علم منها ألا ينسجم الكلام ممن قدمه لا بعد كمال صنعتة"<sup>3</sup> وقد عُي علم المعاني بإضافة لصريح وعني ببيان بتقديم لثبات ومواد البناء، فإن علم لينبع بعني بطلاء المبني وزخرفته فهو علم طرق التحسين الكلي لقائمه عن علاقات<sup>4</sup>

لقد كانت علوم مدخنة يظهر بعضها بعضاً، وفيها بعضها لبعض، ولم يكن بمفصل النحو عن لغة ولا المعاني عن البيان، لا بعد محاولة وضع الحدود لتميز كل علم من الآخر وحصره في منطقة تحرم على غيره من علوم أن يتعد عنها، فأصبح بعض علماء لغوية يضرون إلى هذه الصروع كما لو كانت مفصلة، يقول كمال بشر "إن لا سكر دراكم لموع من الارتباط بين هذه المستويات وهو كونها تخدم غرضاً رئيسياً وحداً، وهو الحفاظ على لغة وصيانة لقرآن الكريم، ولكن الارتباط الذي نعنيه هنا

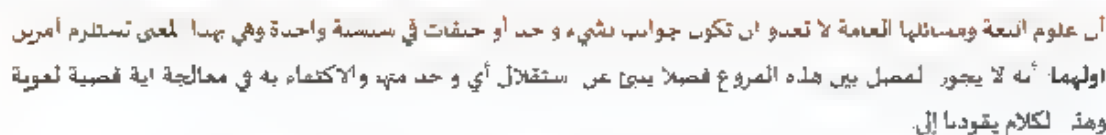
٢- إبراهيم الرضائي - مدخل إلى الأسلوبية - مرجع سابق، ص ١٤

٣- (الظاهر قطي - الترجمة النحوي للقرآن النحوي في سورة البقرة، ديوان مطبوعات «جامعية» ابن حنبل، الجزائر، سنة ١٩٩٦، ص ٢

٤- ابن مينا - الإشارات والنسب، شرح بهر الدين الطوسي، تحقيق سميحان دينا، دار طعارف، ص ٣٤، ص ٣٤

٥- تهاد حماني - الأصول، دراسة إبستمولوجية لفكر اللغوي عبد الحميد (نحو، لغة، بلاغة)، هيئة البصرية العامة بكتابته ١٩٨٢، ص ٣٨٩





فحينئذ تستطيع القول: إن النحو هو مجال القبول والأسلوب مجال الحريات وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابق في الزمن للأدبوية، أي هو شرط وجب لها كما أنها رهيبة لقواعد لحيوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مرآة ذات اتجاه واحد لأنها لا مسمية بل لا أسلوبية بل هي نحو. فلا نستطيع إثبات العكس فنقول لا نحو بلا أسلوبية

على هذا المقضى "يحدد لنا النحو ما لا يستطيع أن يقول من حيث يضبط لنا قوسين الكلام بهما تقصو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو يفي بالأسلوبية تثبت، معنى ذلك أن الأسلوبية عم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد اللبوية لانتظام جوار اللغة"<sup>2</sup> أما النحو فهو علم "يرعى الجانب الصوتي في الكلام من حيث النجحة ولفساد في مستوى تأليف لجملته ووضع كل كلمة في مكانها الذي وضعته العرب فيه"<sup>3</sup> ثم يأتي علم الحسي وعلم اللبانية وعلم تركيب ولسانيات النص... لتتدخل في النظام لعلم للنص أو الخطاب ودلائله

لقد ربطت الأسلوبية ارتباطاً معيّناً بالميثاق الأدبي بالإنسان في صيغها الأولى، نقيضاً لما يدّعي سوسير في شارل بالي جمع معاصرات أستاذة وبشرها بعد وفاته هو الذي أسس الأسلوبية التعبيرية. ولقد تعددت مساهمات الأسلوبية، وأكثر مزاوئها وتكاثر مع ذلك منتقدوها، بين أنقلاطٍ يجمعها وغريب رة لها ومحصّرٌ لمسكوكٍ جديدٍ لم يجرّبه صالِح لتطبيق على النصوص، وثمة لا يتعارض مع تنوّعه المعرفية التي يشهد بها عموم لسان ما رام ممتلكاً حُرّاب في مقارنه لحطابات الأدبية خصوصاً وقد تعددت لمعاون التي تعتبر الأسلوبية مَرُوداً منهجياً لمحلل يصامه من الأدب والرؤى التي تسهل على صاحب لقراءة الوقوف على أدبية النص من خلال "دراسة مُروّطها الشكلية دراسةً فنية" <sup>٥</sup>

نظريه جديده للقانونية





ب. لممارسة الأسلوبية بما هي تطبيقية، جرائية، تلبي الأبعاد التي تخرج عن النقص للنسبي المعصن بظاهرة الأدبية، وإن أقرت بوجود توجع جماعية ونفسية وثقافية واقتصادية تؤثر في "صناعة النص"، فإنها لا تهتم بها في تحليله لأن مثل ذلك الاهتمام يؤدي بالأسلوبية إلى إبداء أحكام، وهو ما تعرف عنه عزوف مبدئي، وهذا ما يميزها عن النقد الأدبي الذي يعطي حكماً على الأثر (نص) المنصود

هذا المعنى يفهم الاتصال بين الأسلوبية والمنهج النصائي (الذي جاء به رولان بارت) والانفصال بينهما في لوقت ذاته فهما متصلان لأنكليهما على النص جراً وتطبيقاً. ولاشك فيهما في اعتماد أدوات اللغوية الأصوات، المرد، لتركيب، الصور، المحارات، لجمع أي تحليل النص وهما معتمدان من جهة الرؤية فانص في المنهج النصائي هو مركز يستعصب لتحليل أما منزلة النص في الأسلوبية فينظر إليه من جهة وقوعه ضمن ثمانية الشئ والعدول أو النمط والارتداد، أو الاستعمال المعياري والاستعمال الأدبي، أو لغة العادية والكلام الأدبي، لذلك قيل إن الدراسات النصية تنظر إلى المنظور الأسبوبي بصورة هامشية فالأسلوبية تصنع قاعدته أو معيار محقق بالقوة (réaliser virtuellement) في لغة العادية، وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب ويتعارض هذا التصور مع فكرة مركزية النص (أي حصر إشكالية النص في مفهوم واحد)

ب. الشعرية المقارنة تنجز في التحليلات الأسلوبية لكنها تصعبها ضمن نظام حتى أن مصطلح انقذف النصي ذاته لا يُستخدم إلا شيء من التحفظ. ولعل هذه المفارقة التي تسعى الممارسة الأسلوبية التي يؤنها منزلة لعلم المساعد الذي يقف في مفترق طرق. فالشكلائيون الروس من جهة وشارل بال من جهة أخرى. قد حددوا - فيما يذكر موبينيه - وقوع الأسبوبي في مفترق الأدب والإنسانيات أي في تقاطع مجموعة محددة (النصوص الأدبية) مع جهاز من تصورات والمناهج المتغيرة بطريقة خصوصية (الإنسانيات اليبوسية)، ومنه ذلك التحيز، ثم توجه أسلوبية (لا وهي بيبويه)<sup>2</sup>

فالأسلوبية تحلل النصوص الأدبية خاصة بضم ديبين وبين نحو من النصية الموجودة في جماليات الكلامية<sup>3</sup> لذلك فهي تقف عند حدود الشخصيات و لوصف لمي ولا تتجاوز ذلك إلى حكم على الأثر (كما هو الحال في النقد الأدبي).

وبس تعيين حدود الأسلوبية هذه قولاً ينقص من قيمتها و يدعو إلى هجرها، ولكن من المفيد فهم سيوره المناهج الناتجة عن حثكاتها وبما يشيها

غير أن موبينيه يقيم علاقة تواصل متين بين الأسلوبية والبرغماتية تجعل الأولى موجهة لثانيته، وبس العكس حيث ينطلق صاحب كتاب "الأسبوبيّة" من أن البرغماتية تدرس نظرية الأعمال للغة كما ظهرت مع أوستون وسورل، فهي تنظر إلى الأقوال بما هي مسرح تظهر عليه ثلاثة مستويات من العمل اللغوي.

العمل سعوي.

- العمل المتضمن في اللغة (أو للاقولي).

<sup>1</sup> جيريل فالانسي Gisèle Valency النقد النصي، ضمن كتاب: "مناهل في مناهج النقد الأدبي"، ترجمة د. رضوان طه، مرجع د. المنصف الشولي، دار المعرفة الكويت، العدد ٢٢٩ مايو أيار ١٩٩٧، ص 216

<sup>2</sup> جورج موبينيه "الأسبوبيّة"، تعريب صابر الصفاة، جريدة الصحافة، بيروت ثمانية، العدد ٢٩، ٢٤ أكتوبر ١٩٩٩

<sup>3</sup> جورج موبينيه فوائده الأسبوبي والبحث، وأقوال الفن الأدبي، ترجمة د. همام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان طرابلس ليبيا، سنة ١٩٩٨ العدد ٩، السنة ١٩، ص ٢٣١





## عمل أثر القوي

وبعود مولينيه إلى بروسوبير "لدي يرى أن كل فعل كلامي هو تحقيقي لدنه ولجدر كونه استجداً كلاماً. في حين أن القيمة بتأثيره تختص بتحقيق موقف ملموس تحقيقاً فعبياً بواسطة التكلم وحده"

ويرى الباحث انترمي أن قيمة العمل لمي هي شيء إضافي، فهي "لا توجد في أي مكون من مكوناته" وهي - مع ذلك - "ستعي إلى طبيعة لغوية وهذا هو واقعها لمادي وتنتهي في الوقت نفسه إلى طبيعة الحدث غير اللغوي بقدر ما يصبح الفعل اللغوي نفسه حدثاً في العالم. تمام مثل اللوحة الصعبة، أو السيمفونية، أو المعجزة في عالم الأشكال الجمالية، ومثل لطاولة أو المنحرف في عالم الاجتماعي الاقتصادي. هذه القيمة علامة لرهان لبراغماتي لنقن الكلامي. وهي هدفه ونتيجة له"<sup>1</sup>

وتضع هذه القيمة النشاط لكتابي على أساس كونه ممارسة للمرجعية الذاتية في العمل اللغوي

ب. المعبر لكلامي الذي ينقسم بكونه ادبياً هو "تأثيري" ولا يكون شيئاً

فالأدبية هي اجدرية performativite مطلقة لعه د تتحول إلى وظيفة شعرية، أي ب. لعل أخلاق لشيء لغوي يكون هو نفسه مرجع هذا الشيء"<sup>2</sup>

يبدو للباحث أن هذا التوجيه ادبي عند اليه مولينيه بكل من استأوبه والأسلوبية محكوماً بمحاولة جراح الأسلوبية من المضيق الذي نت له ولا سيما "سبويه الأثر" كما يقول هو<sup>3</sup> ثم أن امكانية تلاقي هذين المهيجين على صعيد واحد، لا يمكن أن تتم إلا إذا صادق لتداوليول والأسلوبية معاً على تصور موحد في نظريته بمعنى هذا قنصر التداويليول على معنى المقامي وعبروه عمدة التفسير. وتكتب الأسلوبية على معنى اللغوي الحر في مجازي، على حد تعبيرة فقط فإن هذا الافتراض لجوهري في تصور المعنى لا يسمح بتلاقي المهيجين إلا إذا عدل كل منهما من مظهره إلى هذه المسألة المركزية.

وثمة مشابهة كثيرة لتخلط بين منهج الأسلوبية ومنهج التداويلية لعل من بين علاقته المهيجين كليهما بالبلاغة فصلاً عن الرأي نقائل بوراثة الأسلوبية لبلاغة، فقد شاع أن "الأسلوبية مرتبطة تاريخياً بالبلاغة" فصلاً عن ادري القنيل، بوراثة الأسلوبية لبلاغة، ثم ما تشهده لوسائل ولوجوه لبلاغية من استثمار واستغلال في إطار للأسلوبية المصبة على النص الأدبي ويقوم لتصور الأسلوبية لبلاغة - من منظور مولينيه - على اعتبار البلاغة ثلاث بلاغات

١- البلاغة الإقناعية وهي "تتار الأكثر شيوعاً وهو المتصل بعن الإقناع د يعتمد بث أحطيب إلى فعل أمر أو تفكير بأمر، ولا يوجد مبدئي ما يدعوهم أو يرغبهم في فعله أو التفكير فيه. نصب شكك إلى التفريق بين ثلاثة أصناف كبيرة من التفصاحة وهي

أ الإقناع بالصحيح أو بالخطأ

<sup>1</sup> - جورج مولينيه دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات النص الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٢٢

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص ٢٢٤

<sup>3</sup> جورج مولينيه، دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات النص الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٣٤

<sup>4</sup> المرجع نفسه، الصفحة ٢٣٥

<sup>5</sup> جورج موبيه: "الأسلوبية"، ترجمة مبالر والحياللة، المساعدة، الموقلات للثقافية، العدد ٢٤، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩





## ب الإقناع بالعدل أو بالظالم

### ج الإقناع بالمعاقبة (المشرف) أو بالمعزة (المعزي)<sup>١</sup>

٢ البلاغة الإنشائية هي اجمالاً دراسة المتع بير الإنشائية وأعلام هذا المصنف من بلاغة<sup>٢</sup> قد أشاء نظريته المجترة دت بنى صغرى وأخرى دت بنى كبرى وهذه لنظريته تشكل سمكيت الأسلوبى ببعض الآثار مهما كانت، إذ عيباً أن نلاحظ جيد ضرورة التمريق في الاستعمال اللغوي الأساسي للغة المجارية بين وجهة نظر ليدث لدي بعض عن نقل مدبول ثابت إلى مجموعه من الدوال، وبين وجهة نظر المتلقي لدي يتقبل دالا واحد فيسعى إلى وضعه في تركيب مدلولات الصحيح، أو لا يسعى إلى ذلك.

٣ لبلاغة للمنطوية ويقصد بها فنون محاكمة مؤلفات الفكر محاكمة جيدة، وهي فنون لا تحصي، تتوجه لتنفاد كما لمعمرى سعة لجمية، وقد سيطرت بذلت على عالم للكتابة الرسمية منذ عصر "لابرويار" إلى زمن "أستول فرديس" وأندريه جيد" ويشير "مولينيه" إلى أن هذا الضرب الأخير من البلاغة الذي ظهر على هامش لصربين الأولين وأردهر في فرنسا خلال القرنين سابع عشر والثامن عشر، وتوصل في تعليم المؤسسات حتى لقرن التاسع عشر، قد لفظ أنقاصه الأخيرة وأصبح مسدود الأفق.

والملاحظ أن الأسلوبية لمعاصرة قد مستثمرت كلاً من البلاغة الإقناعية، وبلاغة الإنشائية بل أكثر من ذلك فمباحثهما عند موبينيه جزء لا يتجزأ من الأسلوبية فالبلاغة الإقناعية هي بني تحس "مجايرت دات بنى كبرى من الدرجة الثانية وهي نماذج منطقية مقالته خاصة بإثراء الأسس بحيث لبرهانية هذا سوحة ينفق مع الأحداث بحالته في البرهانية منواء بمحاولة سير الأساليب البرهانية والمعالجة لراحته إلى نمط حيالي بالكلام دحل كوبر دبي معطى و بمحاولة فبس لمحص الثقافي في المنتجات الأدبية لمعتبرة أعمالاً لغوية مخصصة فهد للتصور لنظري للأسلوبية يشير إلى ب البلاغة والتدويلية تعدن منتجين تعرف الأسلوبية منهما ما تعتبره مبالغا لثري عقاربها للمص

٤ روية الأسلوبية لهدين العميين نسسم بالتجريبية، بمعنى أنها تهتم "فديسمه" كل علم ومومونه الإيسيمولوجية وبعبارة ماده خاما قابلية للاستغلال في طار الأسلوبية المعرفي وليس الأمر على الضرر دته بالنسبة إلى لبلاغة أو بالنسبة إلى لتدويلية

فبالأسلوبية قد "ستباحث" أدوات التحليل البلاغي بن وضعها بشكل يستأصبها من لمطار لنظري التقليدي، ما التدويلية بما هي علم منهج حديث فتستفيد منها الأسلوبية من جهة تعديل النظرة إلى العمل الأدبي باعتباره واقعاً تحت صائلة نظرية الأعمال القوية العمل القوي والعمل للأقوي وعمل "نر القول"، مع ن البعد الثالث المحصل بالقيمة غير التمدنية للقول ليست هدفاً أدبياً، فالأسلوبية لا تهتم بها، ولكنها مقر لها حساباً وتترك أمر تحليلها للتدويلية فبالأسلوبية والتدويلية كلتاها منهج من مناهج تحيين لخطاب وهما تقاطعان من بعض لجهات نحو هتمامهما بالكيب اللغوي الذي يتجلى فيه بقول، غير أن كل واحدة منهما تتميز بخصوصية، أمارة فإذا كانت الأسلوبية تعف عند حدود جماليه القول فإن التدويلية منظر في قيمه لقول خارج العالم الدساتي، أي هي تنظر إلى البعد العملي للقول

١ - جورج موبينيه "الأسلوبية"، مرجع اسمه

٢ من أعلام هذا المصنف من البلاغة الذين نظروا له دي مارسيه (Du Marsais) وفونتانيني (Fontanier) و بون أوم (Bonhomme) والبوجارد Le Guerny ونرى مو

٣ - جورج موبينيه "الأسلوبية"، مرجع سابق.





ب. اندي يقف عليه في هذه المعادلة العامة بين تداولية والأسلوبية هما تتواريان نوزبا يشاكل دانت انسي شهيد تاريخ البلاغة بين خبري البلاغة الكبيرين البلاغة الإقنعية الخطابية ولبلاغة الإنشائية / الجمالية

فالتجاور بينهما قد استعيد في هذا العصر بين السوييه (يما هي ورثته الضرب الأول من ابلاغه) والأسلوبية (يما هي ورثته لضرب الثاني)

### الأسلوبية ولسانيات

هناك من حاول محو الأسلوبية واندث بموتها وقال بأنه "على ذوي الاختصاص أن يأخذو بعين الاعتبار بأن الأسلوبية لا يمكن أن تفصل عن السانئية ولا أن تبحث خارج نطاقها، ذلك لأن اللسانية تشكل قاعدة ثابتة لضمانة الموضوعية ودقه البحث في دراسة أي أسلوب كان، في أي عصر أدبي كان"<sup>١</sup>

قد حاول سافد "ميشال أريغيه" سدي أعلن موت الأسلوبية أن يرسم طريق هذا الاحتضار ليعطي في النهاية لمفهوم علم الأساليب معنى جديدا خاصا الأسلوبية هي «وصف لغوي للنص الأدبي» وذلك في مقال نشر له في عدد خاص من مجلة «اللغة لفرنسية»

فالسانية تبس الأكثر رو جا وستحد ما لا أن هذا العلم لا يبدو قادر على تلبية كل المصائب وكل لعلوم تأحد من غيرها ما تحاجه لكي تحقق استقلالها، فمن حقائق معرجه أن الأسلوبية تربط بالسانيات ارتباط الناشئ بعنه نشوبه فتقد تفصل علم اللسان مع مناهج لنص الأدبي تحديث حتى اخصبه فإسدي معه قواعد علم الأسلوب وما فتئت الصلة بينهما قائمة احدا وعطاء بعضها في معالجات وبعضها في التفسير غير أن كلا السديين قد قويت دعائمه وبحلب خصائصه فتقرد يعضون معرفي جعله خليقا بمجادلة الأخر في فرضياته وبرهونه وما يقوم به إلى فتر ربحائقه»<sup>٢</sup>

بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية لوصفية بعيداً عن ابعياريه الحكميه ومع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، وماداتها بدراسة اللغة تزامنيا. دراسة علمية وصفيه. تفصي من عاياتها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام القطعية. يتضاف إلى ذلك إقصاء الدراسة التعاقبية لتاريخية للغة، وعي هذا النهج. ومن هذا الرحم اللساني المعض تهلت الدراسة طريقة تعاملها مع اللغة من خلال النصوص "إذا كانت سانيات دي سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي، فإن هذه السانيات نفسها قد ولدت انببوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبها معاً "شعرية" جاكيسون، و"إنشائية" تودوزوف. و"أسلوبية" ريماتيير. ولبن اعتمدت كل هذه المدارس على رصد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد بويت مآلة المعرفة المختصة بذاتها اصولاً ومناهجاً". ما دامت اخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات اللغوية الحديثة المعتمدة الوصف العلمي منهجاً.

<sup>١</sup> - عزة آف منث - أسلوبية من خلال اسانية مرجع سابق، ص ٨٤

<sup>٢</sup> - عبد السلام المصدي - الأسلوبية والأسلوب مرجع سابق، ص ٦٤٥

<sup>٣</sup> - عبد السلام المصدي - الأسلوبية والأسلوب مرجع سابق، ص ٥٩





أحدث الأسلوبية من اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغوية. غير أنها درست الخطاب ككل، وما يتركه هذا الخطاب من أثر في نفس المتلقي في حين نجد أن اللسانيات قد اتجهت إلى دراسة الجملة بالتنظير واستنباط لقواعد انقي تستقيم بها، والموائين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية.

زودت اللسانيات المنهج الأسبوبي بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لغتها، وبذلك جعلت منه منهجاً علمياً وصفيّاً يباي عن الدراسة المعيارية الحكمية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

والأسبوعية بوصفها منهجاً تعدياً يصممها حول دويو على أنها "فرع من فروع علم اللسان"، وهذا ما يؤكد ميشال ريمي بعوله "الأسبوعية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسبوعية.

وقد نادى رومان جاكوبسون<sup>٦</sup> في إحدى محاضراته الشهيرة إلى توثيق العلاقة بين اللسانيات والآداب عموماً وكذلك جون لويس كاتنيس الذي دافع عن قوة العلاقة بين علم اللسان وسعد الأدبي، من خلال بيان مظاهر تأثير اللساني في النقد (دروس موسير، مبادئ لشكليين الروس)

#### الأسبوعية وعلم الدلالة

لعد استعمادت الأسبوعية كثيراً من علم الدلالة كون هذا الأخير مهم جداً في فهم النص الأدبي. شعر كان أو نثر، كما يقوم بتحليل بناء المكتوبة له على الصعيدين الخارجي وداخلي "دور النص يتحرث صحن دلالاته، ولا شيء يقوى على ضبط هذه لدلالات وتحديد مواقعها أو رسمها وبما قدر ما يقوى الأسلوب عليه، ومن هنا ترى قيمة علم الدلالة بالنسبة للتحليل الأسبوبي حيث لا غنى للتحليل عنه، وإن اقتصر هذا الأمر بما يعني في أحد وجوهه ضرورة هذين العلمين أو أكثرهما معاً للإمساك بالتغيرات لدلالية التي يتصوي عليها الحدث الأسبوبي"

إن النص الأدبي هو نظام لغوي يعبر عن ذاته وقد حسب قصبة دلالاته لتعويده ومديتها وبعادها النمسية والاجتماعية جزء كبير من اهتمامات النقد الأسبوبي "وتحليل الدلالة اللغوية عندهم يخضع إلى مقاييس أربعة هي

١ - دلالة أساسية معجمية

٢ - دلالة صرفية

٣ - دلالة نحوية

٤ - دلالة سياقية موقعية

وهذه دلالات تاتم في كل متكامل لتشكل الخصوصية البنية وجماليته لنص الأدبي، وهذه الصبغة يتم تلقيها، لأن لعن لمي ليس موضوعاً بسيطاً بل هو تنظيم معقد، بدرجة عالية، ودو سعة مرآكية، مع تعدد المعاني والعلاقات اللغوية فيه"

إن لبينة اللغوية كما يقول صلاح قصبة لا تتعدد بالكلمات، بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دلياً، يحل عن أعد ده وحولها وبيدلالاتها، تكون قد فعدت موقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي بمعها 'بر فعاليتها لوظيفية

<sup>٦</sup> نور الدين المبد، الأسبوعية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث ج ١، دار هوراء، الجزائر، ص ٤٨

<sup>٧</sup> نور الدين المبد، الأسبوعية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٨٩





موسيقيا ودلاليا و"شبكة العلاقات المجازية ودرمية لمعقدة في الشعر تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد مسجها الدلالي لتمييز الأمر الذي يجعل الإحصاء المعجمي مهما تقدمت سبله، واستخدمت فيه تكنولوجيا الحواسيب الآلية. لا يبدو أن يكون مجرد مؤشر مساعد في تحليل بعض طبقات لغة الشعر، دون أن يحجب لنا ضرورة الاستمرار في العمل اليدوي لمتع في تحديد علاقات الدوال بالمديولات بمستوياتها المختلفة وبقد النتائج التي يسفر عنها لتحليل"<sup>١</sup>

وعلم لدلالة اشمل من الأسلوبية، ولكن لا يمكن فصله عنها "فكما تستعين علوم النحاة الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها يحتاج علم الدلالة لأداء وظيفته إلى الاستعانة بهذه العلوم فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد أن يقوم بملاحظات تشمل لجوانب الآتية

أ - ملاحظة الجوانب الصوتية التي قد يؤثر على المعنى

ب - دراسة التركيب لصرفي للكلمة وبيان المعنى الذي تؤديه صيغها

ث - مراعاة الجانب النحوي

ث - بيان المعاني المفردة للكلمات، وهو ما يعرف باسم المعنى المعجمي

ج - دراسة التعبيرات التي لا يكشف معناها بمجرد تفسير كل كلمة من كلماتها<sup>٢</sup>

فعلم لدلالة إذ يهتم "بالجانب المعجمي، وما تدل عليه نكلمات، مع تتبع لاستجدات المعنى الذي يلحق بثلاث الدلالات، أو ما يدفع بسبب لتطور إلى أن يتبدل ما يشير إليه نص الكلمات أو ما هو من الممكن ملاحظه" بدلالة "من خلال النظام النحوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والبصرية والتي تشكل لهذا النظام بنية خاصة به وبالتالي فعلم لدلالة بحاجة منه ومستمرة إلى العلوم النحوية الأخرى كالنحو والصرف، بل يحتاج إلى كل ما له علاقة بالبنية النحوية

من الموضوع لتحقيقي لعلم الدلالة هو "معنى" ولا حد يترك فيه المعنى بالنسبة للعلوم اللغوية وخاصة الأسلوبية فيكون المعنى لا يمكن أن تكون لغة، وبدون لغة لا وجود للأسلوبية طلاقاً

خلاصة.

إن الأسلوبية تشتغل في موقع وسط بين محطتين هما لغة والأدب وهي موصولة بهما ومربطة بحضورهما معاً، فصلة الأسلوبية بالألسية هي صلة انكل بالجزء. ود كانت البيوية تربط العمل الإبداعي بمؤلفه فإن الأسلوبية لا تنكر النصه بين الإبداع والمبدع. وهي تعيد من لتأثير المعنى الذي يوحى به لعمل الإبداع في حين يمارس فعله عن القارئ و ينتمي عامة. ود كانت ثمة رؤية لليلغة على أنها الإهاب الجديد للأسلوبية فإن في ليلغة جانباً أدبياً و آخر لغوياً، وهي رفد مهم من روافد الأسلوبية، وعلى هذا الأساس ليست قسمها لها أو مرادفاً تقتصر عليه.

<sup>١</sup> صلاح فضل، أساليب لشعرية المعاصرين دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٥

<sup>٢</sup> أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص ١٣، ١٤

<sup>٣</sup> رجاء عيد، البحث الأسبوبي معاصرة وتراث مرجع سابق، ص ٦٥



ف نجد الأسلوبية تحتفي بالنص دون تطرف كما هو شأن لبسوية وتعتمد من صلة المبدع بقصه الإبداعي، مما يمكنها من فتح آفاق على صعيد المناهج النقدية وإعطاء الناقد أو الباحث عامة أدوات منهجية مضيفة تجدد لمصور البلاغي ولنحوي واللساني... على حد سواء.

كما أن طريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي تخلق له أسلوبه الخاص، من هنا فقد قال الناقد (يوسفون) مقولته الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، بمعنى أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وصريقة السائل والمقدرة على التعرف إلى الشابه للوصول إلى تمييز، فنية الأدب تقوم باستغلال في اللغة يكثير من التعقيد والتنظيم، وأي عدم توازن أو خلل بين لعناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من جمالية خطاب وتفريده، إذ جماليته تنبع من تماق لراكيب لميزه مع العناصر الأخرى، والمبدع لحادق هو الذي يستقر إمكانيات سفة ويمزف على أوتار تركيبها مما يمنح سمته خصوصية فنية تجعله يتميز عن غيره

#### المصادر والمراجع

- ١- الأسعد محمد (١٩٨٩) مقالة في اللغة الشعرية مؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان
- ٢- ابن سينا الإشارات والتبسيات ط٢ شرح نصر اسين لطوسي، تحقيق سيمان ديب، دار المعارف مصر
- ٣- بشر كمال (٢٠٠٣) لتفكير السعوي في القديم والجديد ر عرب للطباعة و نشر و لتوزيع، القاهرة
- ٤- تمام حساق (١٩٨٩) الأصول، دراسة سيستمولوجية لفكر السعوي عرب بحو، فقه اللغة، بلاغة، الهيئة المصرية العامة لكتاب
- ٥- جيرو بير، (د. ت) الأسلوب والأسلوبية، ترجمة مندر عيلشي، مركز الإنماء القومي، لبنان
- ٦- جيزيل فالسي "Gisèle V" (مايو أيار ١٩٩٩) "النقد النصي" العدد ٢٢، ضمن كتاب "مدخل إلى مدهج لنقد الأدبي"، ترجمة د رضوان غلطا، مرجعة د لمتصف لشوقي، عالم لمعرفة، الكويت
- ٧- خليل إبراهيم (١٩٩٢) الأسلوبية ونظرية النص، دار النشر، بيروت
- ٨- رجاء عبد (١٩٩٣) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ط٢ دار المعارف، مصر
- ٩- الرماني إبراهيم مدخل إلى الأسلوبية ديون لطبوعات لجمعية بن عكنون، الجزائر
- ١٠- لسد نور لدين الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث ج١، دار هومة، الجزائر
- ١١- سندس عبد الكريم، شعر رشيد أنوب، دراسة سيوبية (رسالة دكتور ه)، غير منشورة
- ١٢- صلاح فصل (١٩٩٥) أساليب الشعرية المعاصرة ط١ دار الأدب، بيروت،
- ١٣- طعان ريمون (د. ت) الأسبئية العربية ط٢ دار لكتاب اللبناني- بيروت، لبس
- ١٤- عزة آغا ملك (١٩٨٩) الأسلوبية من خلال النسانية عدد ٢٨ آذار، مجلة الفكر العربي المعاصر





- ١٥ - قطبي الطاهر (١٩٩١) التوجيه النحوي للقراءات السجوية في سورة البقرة . ديوان لطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر
- ١٦ المبروك (١٩٨٢) لكامل . نشر بتحقيق طه محسن، مطبعة الإرشاد، بغداد
- ١٨ مختار احمد عمر (١٩٩٢) علم لدلالة، ط ٣ عالم لكتب، القاهرة
- ١٩ المسدي عبد السلام (١٩٨٢) الأسلوبية والأسلوب ط ٢ الدار لعربية للكتاب ، طرابلس ليبيا
- ٢ - موليتيه ج: " (٢٩ أكتوبر ١٩٩٩) الأسلوبية" العدد ٢٤٣، تعريب مبر الحباشة، جريدة الصحافة، لورقات انتقافية
- ٢١ - موليتيه ج (١٩٩٨) دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات النص الأدبي، العدد ٩٤، ترجمة د بسام بركة، مجلة لمكر لعربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان- طرابلس ليبيا
- ٢٢ - هوف غراهام (١٩٨١) الأسلوب والأسلوبية لعدداً ، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة معاهيم أدبية الصادرة عن د ر آفاق عربية، بغداد
- ٢٣ - يمني العبد (١٩٩٩) في معرفة النص، ط ١ دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت



## الدراسات والبحوث

الاسلوبية  
والدراسات الاسلوبية

د. منذر عياشي

يقول بير جيرو : « اللغة وظيفتان : اولا ،  
انها تعطي الاشياء التي نتكلم عنها دلالاتها .  
ثانيا ، انها تعبر عن موقف المتكلم ازاء هذه  
الاشياء » (١)

واذا كانت هذه هي وظيفة اللغة ، فانه  
لا يمكن للاسلوبية ان تكون ، لا على مستوى  
الدلالة ولا على مستوى الموقف ، بحثا في  
الكلمة : صوتا ، وشكلا ، ودلالة فقط . كما  
لا يمكن لها ان تكون ايضا ، بحثا في الجملة  
فتصنفها الى : جملة اخبارية ، وطلبية ،  
واستفهامية ، ومعجبة . او تقسمها الى :  
فعلية واسمية ، فننظر في تركيب هذه وتلك ،  
كما هي الحال في نحو الجملة التقليدي .



هذا يعني أن الأسلوبية محتاجة إلى رؤية شمولية بها تدرس أجزاء الخطاب - كلمات وحملات - وبها تحيل هذه الأجزاء وتخرجها من نظامها الخاص إلى نظام الخطاب ، ولكي يكون ذلك كذلك . لا بد للأسلوبية إذن أن تتحول إلى دراسة النص ، واعتباره الوحدة التركيبية والدلالية الأساس التي تنظم بها وحدات أصغر إن على مستوى اللفظ ، وإن على مستوى الجملة وهي حين تتحول إلى دراسة النص ، تستطيع أن تستعيد ، بشكل أعمق ، من كل منجزات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الإنسانية : اللسانيات ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، والفلسفة ، والأنثروبولوجيا ، والتاريخ ، وعلوم أخرى تشهد دقة منهاهجها بقيمة تطورها ، ومدى صلاحيتها في إثراء الدرس الأسلوبي .

ولكن الدرس الأسلوبي ، في توحيه نحو النص - واعتمادا به - أن يتوقف قطعا عند حدود هذه المعنى . فلتنقش خصائص دالة ، وأخرى عامة . وهذه منتج ، في كلا الحالتين . طرقت دراسته - كما - تدعى مقاييس أخرى تعين في شريحته وتحليله . كالشمعية والأداة مثلا . وهي مقاييس عبر الجمال وحملات اللغة ، وعلم الدلالة ، وعلم الإشارة ، السيميولوجيا ،

ويجب أن لا يقصر الأمر بالأسلوبية عند هذا الحد . فالنص منظومة لغوية يتحدها منتج الكلام إلى مستعمل . وهنا لا بد من الوقوف على هذين القطبين من خلال نظرية أو عدة نظريات للإبصار . ولكن النص خطاب يحمله نظامه اللغوي إلى جنسه أيضا . وهناك لا بد للأسلوبية من الرجوع لنظرية في الأدب وفي الإحساس الأدبية وذلك لكي يتمكن الباحث الأسلوبي من القيام بعمل منهجي في دراسته للنص وعزله عما ليس هو بنص أولا ، وتحديد انتمائه إلى جنسه الأدبي ثانيا : شعر ، رواية ، قصة ، نقد أدبي ، إلى آخره .

ويبقى علينا أن نقول أخيرا أن الأسلوبية إذا كانت هي الدرس العلمي للغة الخطاب ، فإنها أيضا موقف من الخطاب ولغته . ولعل هذا ما حمل الدرس الأسلوبي متعدد الحواش والأبواب . ومتعدد المذاهب . والمدارس . والنظريات .

ولكن يحيط بهذين الجانبين مما . رأينا أن نقف مع باحثين . يمكن أن نوجز من خلالهما اهتمامات البحث الأسلوبي أولا . لتأتي بعد ذلك إلى موقف الأسلوبية من الخطاب ولغته ثانيا .



## ١ - « جيل غرانجير » (١٢٨٨)

## ❖ - الأسلوب ودلالة الاشارات :

ليس الأسلوب معطى بدهيا . ولا جوهرنا ثابتا ، ولا حقيقته تم اعدادها في اللغة بشكل مسبق . وهو ليس بسيطا ايضا . انه - كما يرى « غرانجير » - عطيه معقدة ، الجهد فيها مطلوب لما يورثه من متعة . وهذه العمية ليست وقفا على المبدع ، ولا حكرا على القارى ، انها اثناح مشترك في رميين متتالين : بتماقب فيهما : مدح خلاق ، وفارىء سما به نظرد الى افاق علوي من الوعي والمعرفة . وان اهم ما يفصح عنه مفهوم المشاركة هذا ، هو انه يكشف عن قدرة الإبداع عند المؤلف ، وذلك باجتهاد قارىء ناقد ومتأمل .

نعود بنا هذه المرة الى نظرية الأبحاث ، ونسما في مركز القلب منها ، حيث يكون الخطاب وسيطا بين مرسل ومرسل اليه . وتكون اللغة المستعملة في الخطاب اداة اتصال تسجد على عدد من الرموز والصمغرات ، انعمت عليها الجماعة التي تستخدمها .

ويرى « غرانجير » ، على هذا المستوى ، أن رموز اللغة وشيفراتها تنقسم الى قسمين : القسم الأول ، ويكون أحدي اندلالة ، محدد المعنى ، أي لا يتعدى معناه ذاته . القسم الثاني وهو على عكس الأول . ويكون متعدد الدلالة ، وغير محدود المعنى :

- أما عن القسم الأول ، فيخرب لنا مثلا بالاشارات الرفية ، واشارات الاختزال . ويمكننا أن نلاحظ معه . أن التأويل لا يدخل هذه الشيفرات . ونتيجة لذلك . بنعدم دور الفرد ويتلاشى صوت الجهد الشخصي في بناء المعنى . ذلك لأنه لا يبقى للفرد في هذه الحالة سوى أن يعكك الاشارات . أو يعيدها الى المعنى المفق عليه مسبقا بين المرسل والمرسل اليه وقد رأى « غرانجير » أن هذا اللون من الاشارات لا يدخل في باب الأسلوب .

لقد اتفق علماء اللسانيات على تسمية « المعنى » في هذا النوع من الاشارات « الدلالة الدائمة - la dénotation » . ولكنهم لم يقتصروا على الاشارات البرقية أو على اشارات الاحتزال . كما ذهب « غرانجير » الى ذلك . بلقد توسعوا به ليشمل عددا من العلاقات التي ترتبط بالإشارة بها : فهناك العلاقة المنطقية للإشارة ، وهناك العلاقة الإشارية ( السيميولوجية ، للإشارة : وهناك



العلاقة اللغوية للإشارة ، ويجب أن ملاحظ ، قبل أن نأتي بأمثلة تدل عليها ، أن هذه العلاقات لا تخرج بالإشارة عن معنى الدلالة الذاتية للإشارة نفسها .

١ - المطلق : عندما يتسع مفهوم من المفاهيم ليعطي مجموعة من الهياكل الفردية ، يمكننا حينئذ أن نتكلم عن علاقه منطقيه بين المفهوم وبين مجموع الأفراد الذين يعرف هذا المفهوم بهم . فإذا كان لدينا المفهوم « رجل » ، فيمكننا أن نقول إن مجموع كل « الرجال » يكون الدلالة الذاتية للمفهوم « رجل » . وهكذا يرى أن هذا التعريف الذي يمثل حالة التوسع لعلاقة الدلالة الذاتية ، يتعارض مع تعريف آخر يمثل حالة العهد لعلاقة دلالية مختلفة هي الدلالة اليعاقية .

ب - البينولوجيا . يظهر العلاقة الإشارية عندما نعين الإشارة شيئا من الأشياء ، وحينئذ مثال عن ذلك إشارات المرور ، فالصوت الأحمر إشارة للوقوف ، والصوت الأخضر إشارة للانطلاق ، وما كان ذلك يكون ، ولم تكن ثمة علاقة سببية أقدمها الإصلاح : اتواضع بين الإشارة ومرجعها . وبصبح هذه الإشارة أكثر وضوحا عندما نعين ، على وجه الخصوص ، شيئا من الأشياء أو حدثا من الأحداث ، أو سنة من السنين الثلاثة . وهكذا العنق ، بمعنى آخر ، إن « الإشارة معنى أو مرجع من العنق الذي يسير معه . وبسهره . وتدلل عليه دلالة ذاتية » . ونكها يكون « في سنة » عندما نحن في مرجعها ، لا إلى المحاطب ولا إلى السامع « (٢) » وهذا معنى أن الإشارة تكون في اللغة عندما تدل دلالة ذاتية على ما تعنيه .

ج - اللغة : تنظر اللسانيات إلى اللغات ، قبل كل شيء ، على أنها ذاتية الدلالة . وتحللها على هذا الأساس . وعندما نقول إن هذه اللغة أو تلك ، ذاتية الدلالة ، فإن المقصود هنا هو أن اللغة لا تعبر لغة إذا كان القصد بتجهاما إلى التعبير وحده . وأما إلى المصنوع وحده فقط . ولذا : فإن العلاقة الإشارية للغة نتج من توجيه العهد إلى الربط بين هذين المصنوعين : مستوى التعبير ومستوى المصنوع . والتحليل اللساني ينصب عليها حين تقوم على هذا الأساس .

- وأما عن القسم الثاني ، فيرى « غرانجير » أن الرموز تقوم فيه على تعددية المعنى . لأنها ذات طبيعة إيحائية . ولما كان ذلك كذلك ، فقد قرر أن هذه الرموز تشكل أسلوبا يصلح أن يكون موضوعا للدراسات الأسلوبية . كما قرر أنه « ينتمي . جوهريا . إلى المعاني » .



## ❦ = الرموز ودلالاتها :

يفصل « غرانجير » نظريته في الرموز . ويمكننا أن ننهي معه إلى خلاصة نقف فيها على ثلاثة أنواع لدلالة الرموز :

### ١ - دلالة الرمز Code وتعددته .

يقول « غرانجير » في تعريف الرمز : « إنه نظام من الأدوات المفق عليها ، والتي يتم عبرها انتقال الرسالة » . والرمز عدد « مجموعة من الضوابط ، بها تتكون الأدوات ، وبها يلتزم المرسل والمستقبل » . وتعود هذه النظرة إلى اعتبار الأسلوب « خاصه من خواص الرسالة لأنه مرمر » . ويستنتج « غرانجير » بناء على هذا ، أن ثمة « علاقة ضرورية للأسلوب مع الرمز » .

ولكن « غرانجير » لا يعف مكتفيا بهذا الاستنتاج ، أنه يضع أيضا ، وفي الوقت نفسه ، للأسلوب شرطا في علامته مع الرمز . وقد يراه يقول : « هنا حيث لا يكون الا رمز واحد ، فواحدة مبرمة وشامكة » كما في صفاء العرققات ، فان الأسلوب لا يكون . دلت لأن سرحه وجود الأسلوب هي تعددية الرموز » .

### ٢ - دلالة ما تحت الرمز .

لقد جعل « غرانجير » من تعددية الرمز شرط الأسلوب ، وهو هنا حين يتكلم عن دلالة ما تحت الرمز . يرى أن هذه التعددية « تظهر في كل مكان تكون فيه العناصر خارج الرمز » ، وحيث « لا يتحكم الرمز الأساسي الاجراء من الماهية التي سيعطيها شكلا » .

تنقسم هذه السمات الحرة ، التي يسميها اللسانيون « تحت الرمز » إلى قسمين : الأول . ويتضمن الرموز التي تضبط السجلات ، وسر الكلام . والثاني ، ويتضمن العناصر الواقعة خارج الرمز . وهي تنظم أما في نطق « ما قبلي » ، وتكون مهمتها تعبير اللغة . مثل : ضوابط الوزن في الشعر ، أو الضوابط التي تحدد الحس الأدبي . وأما أن تكون في أساق حرة مكوته بشكل فوري ، ومقروءة في الرسالة بشكل « ما بعدي » .

ويمكن أن نلاحظ أن دلالات ما تحت الرمز . دلالات اصطلاحية بوظفها جنس من الاجناس الادبيه لصالحه الحاس . وما الفواني . والوزن . أو اسر الا من هذا القبيل .



## ٢ - دلالة ما فوق الرمز .

ان دلالة ما فوق الرمز دلالة غير اصطلاحية ، قسنا . كما يرى «غرانجر» .  
 يد الائر الاسلوبى . وهي ما دامت غير اصطلاحية . فانها تعتبر سمه من سمات  
 الفرد الانداعية . ذلك لان مدره المدح في الوصول الى حل مسو معين سمه به  
 عطه ، انما بها تتجلى . ويمكن اخيرا . تعريف ما فوق الرمز بانه « استخدام  
 مجموع ادوات اسلوبيه ( الایماء . الحساس العسوى . التكرار . تعاضيل كائيه  
 قادرة على نقل رسالة ثانية » (٤١) .

## ٢ - « جورج موبان » (٤٢)

تختلف الدراسات الاسلوبيه باختلاف الموقع الذي تنطلق منه ، والرؤيه  
 التي نعملها . ونستطيع من خلال دراسة قدمها « جورج موبان » ، ان نوجز ،  
 في ثلاث نقاط ، المنعطعات النظرية للدراسات الاسلوبية . سعيا وراء تعريف  
 كل منها للاسلوب ، وتحديد رؤيتها له :

### \* - الانزياح والاسلوب

يقول « جورج موبان » : « ثمة اسلوب بالنسبة لمعجم . عندما نحتوي  
 العبارة على الانزياح يخرج بها عن المعيار . فعولك : « البحر ازرق » لا يتجاوز  
 كلام كل الناس . إنه الدرجه الحاديه . او الدرجه صغر للمعبر . ولكن ان  
 نبتدع كما ابتدع « هومير » فنقول : « البحر بنفسجي » . او « البحر خمري » :  
 فان هذا يمثل حدثا اسلوبيا .

لعد قوس عدد كبير من الباحثين « الانزياح » في اللغة والادب . واذا كان  
 هنا لا يمكننا ان نقف على محمل هذه الدراسات او بعضها . فانه يمكننا ، مع  
 ذلك ، ان نقول بصورة مدنية قل ان ناتي بتعريف له : ثمة انواع من الانزياح .  
 نذكر منها :

١ - انزياح عنصر من العناصر المكونة للنص عن معصود عنصر سابق عليه ،  
 مما يؤدي الى قطع التسايع الدلالي ، وكسر السباق . وتعريب استناعه الداخلي .  
 وتفتيت الوحدة المعرفيه الاساسية لاسمي النص . وحمل وحدات يربط بينها  
 منقود الوزن وعقد الابعاع . وقد سمي العرب هذا الترو من الانزياح :  
 « المتنافر » . ومثال ذلك قول حبيب بن اوس :

محمد ان الحاسد في حشود وإن مصاب المزن حيث تريد



٢ - ارباح النص من وحدته المنطقية . واحوائه على المتناقضين . كقول  
ابن تمام :

لعب الشيب بالمعارق بل جد      فابكسي تماضرا و لمويا  
يا نسيب التفام ذنيك ابقى      حسناتي عند الحسان ذنوبا  
ولئن عين ما راين لقد انكر      ن مستنكرا وعين معيبا

حيث نجد النص يضع امامنا صورة لسان ييكن مشيب الرجل ، أولا ،  
ثم يفاجئنا فيكشف عن معنى آخر يعين فيه الرجل على مشيبه .

٣ - مخافة النص لنفسه وانزياح العبارة فيه عن غابة المتكلم . فقد ذكر  
المرواني ان ابا تمام قال مادحا :

وكن كريما تجسد كريما      تخلفي به يا ابا الميث

وقوله : « كن كريما انما يقال للثيم » .

٤ - انزياح النص من الشيفرة اللغوية المتعارف عليها ، كقوله تعالى :  
« وهو الذي جعل لكم الليل نوما . تلفد » اساسا « ليس من خواص الليل ،  
قولنا : « الليل مظلم الى اسود . او حقيق » الى آخره .

والجدير بالذكر . ان كل هذه الامثلة ما كانت لتؤدي وظائفها لو لم تكن  
فائقة على هذا النوع من الانزياح وذاك . وهذا يعني ان الوظيفة هي التي تعطي  
الاسلوب الذي يتحلى التعبير به صاته المحصورة التي حالف فيها المعيار  
وانزاح عنه . وادا كان هذا هكذا . فانه يمكن تحليل الانزياح على النحو التالي .

ثمة معيار يحدده الاستعمال القضي للغة . ذلك لان اللغة نظام . وان معيد  
الاداء بهذا النظام هو الذي يحمل النظام معيارا . ويعطيه مصداقيه الحكم على  
صحة الانتاج اللغوي وقبوله . اما الانزياح فيظهر ازاء هذا على النوعين : انه  
اما خروج على الاستعمال المألوف للغة . واما خروج على النظام اللغوي نفسه .  
اي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الاداء الى وجوده . وهو يدور في كلا  
الحالين . كما يمكن ان نلاحظ . وكأنه كسر للمعيار . غير انه لا يتم الا بقصد  
من الكاتب او المتكلم . وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به  
الى رتبة الحدث الاسلوبي .

### - التكرار والاسلوب

يعالج « جورج مونان » الاسلوب من وجهة نظر ثانية ، ويرى انه : « ثمة  
اسلوب » عند بعضهم . عندما تكون الاعداد في الرسالة لصالح الرسالة العام .



أي عندما يكون الحب ليس عما تريد أن تقول ، ولكن عن كيف يمكن أن تقول .  
 فراموس حين يقول : « لا بعد العطور ترعى مجرد » Les Parfums ne font plus  
 Frissonner sa narine فان الأسلوب يفرض أن الشاعر أراد ، أما تجريباً  
 وحسباً ، وأما يوحي منه أن يكثف في سته الشعري كما من الحروف الاحتكاكية  
 « ومن الحروف الأنفية » ، وربما بعض الحروف السائلة « ،  
 وهي لم تكن مجرد ممددة ، لأنها سببه يعلم أو من غير علم في إيجاد الأثر وانتاج  
 البيت « ونلاحظ أن أي أعداد سيؤدي بالضرورة إلى التبراج » .

وكثيراً ما نجد لهذه الطائفة مثيلاً في الأدب العربي نثراً وشعراً . غير أننا  
 نستطيع أن نحصرها جميعاً في أشكال ثلاثة :

#### ١ - تكرار حرف أو أكثر :

قد يتكرر حرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بسبب متفاوتة في جملة  
 شعرية . وقد تعدد برعاً الأمر ، فهو إما أن يكون « حال سوع صوتي يفرح  
 القول عن عطية الورى » حرف يحدث فيه إيمان حرف يؤكد التكرار ، وأما  
 أن يكون لشد الاسم إلى كلمة أو كلمة بعضها من طريق « ف الأموات بينها .  
 وأما أن يكون لتلد على « الرأفة » المقعد متساويف الحروف المكررة فهي  
 تطلقها له مع الدلالة في التعبير عنه . ونضيف على ذلك مثلاً قول ابن زيدون فسي  
 مطلع إحدى قصائده المشهورة :

اضحى الثاني بدبلاً عن تماينا      وناب عن طيب لقياما ثنائينا

فقد تكررت الألف سبع مرات ، والون سبع مرات ، والباء ثلاث مرات ،  
 وائتاء ثلاث مرات . ونلاحظ أن هذا التكرار يعتمد لبعض الحروف يحدث .  
 بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للمورد السعبيه . الزا في نفس الملهي .

#### ٢ - تكرار كلمة :

وينقسم هذا الشكل إلى قسمين :

١ - تكرار كلمة بعينها أو أكثر . ونجد ذلك في قول السيلاب :

أعلى من العباب يهدير صوته ، ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي التكلي : عراق

كأنه يصعد ، كالسحابة ، كالدروع إلى العيون

الريح تصرخ بي : عراق

والموج يقول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق (١٧) .



ونلاحظ أن الشاعر قد استخدم كلمة « صوت » مرتين . واستخدم كلمة عراق « خمس مرات » ولا يخفى ما لهذا التكرار ضمن التشكيل الصوتي من قيمة إيحائية ودلالية ، خاصة وأن كلمة « صوت » قد افترت بالفعل « بهدر » السابق عليها في الحالة الأولى . وبالفعل « بهجر » اللاحق لها في المرة الثانية . وهما فعلا بدلان على صيغة موبه داسة . كما بدلان على صيغة وحدانيه يسع بها الشاعر دروة الاعمال في تلغظه لكلمة « عراق » التي يكررها وكأنها « المد يصعد » كما يقول .

ب - يقول « غريباس » : « تمة ما يبرر للتكرار وجوده . انه يسهل استقبال الرسالة ١٨١٥ . غير أن وظيفة التكرار لاتقف عند هذا الحد ، ذلك لانها تحدم النظام الداخلي للنص وتشارك به . وهذه نصية هامة لان الشاعر يستطيع ، بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة ، كما يستطيع أن يكتف الدلالة الإيحائية أخرى من جهة أخرى . ويمكننا - نوصيحه ما ذهبا اليه . أن نربط ملامحه معان من فضاء يكرر فيها الكلمات :

الشوارع في آخر الليل ، أه ، أراهم مسحاب بنهنين في عتبات

القبور - البيوت

قطرة ... قطره ساقط آدمعون مصابيح دالته ، تشبث في وجنة الليل ، تم تموت .



الشوارع في آخر الليل ، أه ، خيوط من المنكبوت .  
والمصابيح - تلك الفراشات - عالق في مخالبا ، تتلوى .. فتعصرها ،  
ثم تنحل شيئا فشيئا ، فتتمس من دمها قطره ... قطره ، فالمصابيح فوت .



الشوارع في آخر الليل ، أه ، افاع تنام على راحة القمر الأبدي الصبوب  
لعان الجلود المفصلة المستطيلة بفنو مصابيح مسمومة الضوء ، يقفو بداخلها  
الموت ، حتى اذا غرب القمر انطفأت ، وغلى في شرايينها السم تنزفه قطرة  
قطرة . في السكون المميت .



وانا كنت بين الشوارع وحدي ، وبين المصابيح وحدي

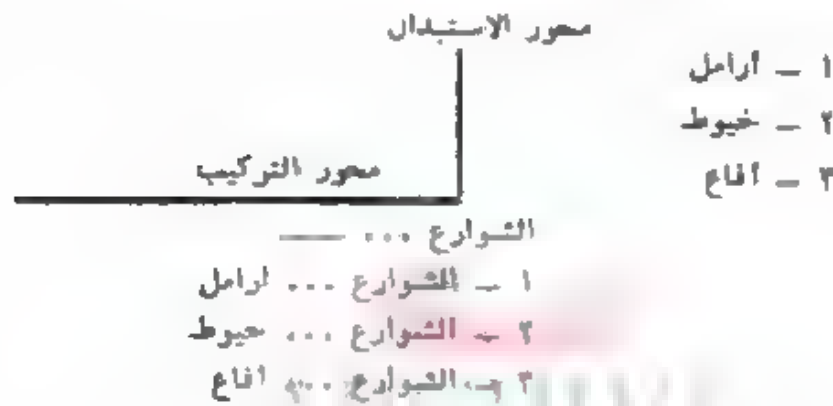
اتصيب بالحرز بين قميمي وجلدي

قطرة ... قطرة كان حبي يموت

وانا خارج من هرايدة دون ورقة توت (١٧) .



ان الكلمات المكررة هي : « الشوارع » ، « قطرة » ، « مصابيح » ، « فمر »  
وسنكتفي ها . مايقوم على كلمة « الشوارع » سرصد علاقتها مع الكلمات  
الأخرى ومن ثم دخولها في تكوين الصور وتكشف الإيحاء . ولعل خير مايعمل  
في هذا الصدد ، هو أن نقدم رسما تبرز فيه العناصر المحورية الأساسية  
والعلاقات الأفقية للكلمات في الوقت نفسه :



ولتوضيح هذا الرسم سيبدى الملاحظات التالية

1 - يجب أن نلاحظ بادئ ذي بدء أنه قد تجسست - في المحور الرأسي ،  
الكلمات ، نتي نستطيع ان ندخل في علاقات مع غيرها على شكل حمل في المحور  
الافقي . وقد سمي المحور الرأسي محور الاستبدال لأن كل واحدة من الكلمات  
فيه يمكن ان تأخذ مكان الأخرى ضمن العلاقة التي تقيمها سابقتها مع أي كلمة  
في محور التركيب . ولذا ، فهو محور افتراضي يظهر فيه المحورون اللفظي  
- مترافقا ضمنا مع القاعدي - الكامن في قدره التكلم وكفائته اللغوية .

وأما الثاني - أي محور التركيب - ففيه تقوم العلاقات بين عناصر استهدافها  
المكلم ليركب بينها ويسني ملفوظه . وعلى هذا الأساس ، يمكننا ان نلاحظ حملة  
من العوارق بين المحورين - نذكر منها النقطتين التاليتين :

- ان محور الاستبدال هو محور الكلمات . وان محور التراكيب هو محور  
الجميل .

- ان محور الاستبدال هو محور الممكنات والافتراضات . وان محور  
التركيب هو محور اللفة واقعا وانجازا .



ويمكنا . بطريقة أخرى ، أن نقول : أن أداء المتكلم وأجازه اللغوي يظهران في هذا المحور عملاً . وهكذا نرى أن أسقاط محور الاستبدال ( الافتراض ) على محور التركيب ( الانحاز ) سيؤدي حتماً إلى تشكيلات لغوية جديدة ، رساميات سياقية ودلالية متعددة . وإيضاً إلى ظهور صور مختلفة . والقصيدة التي بين أيدينا تقل هذا النموذج من التحليل ، وهذا ما يبرر ملاحظتنا الثانية .

٢ - يجب أن نلاحظ أن الكلمات التي أشرنا إليها - عموم في محور التركيب وفي المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة - على علاقة نحوية واحدة . بكلمة « الشوارع » . وهي هنا رأس القصيدة وأحدى كلماتها المفتاحية ، تأخذ وظيفة المبتدأ في نحو الجملة . بينما تقوم الكلمات : « أرامل » - « حيوط » - « أفاع » بوظيفة الخبر . ويعودنا هذه الملاحظة إلى ملاحظة أخرى نستطيع أن نبحث فيها علاقة التثنية بين المسند والمسند إليه من جهة . والتلازم الدلالي بينها من جهة أخرى . فالأرامل متشحات « بالسواد » حزناً ، ووحيدهات بلا أرواح . هن كالثوارع المسفلته وأحالية من المرء في آخر الليل . وكذلك ، فالشوارع في آخر الليل تصبح حيوطاً عمكوبة في طولها وأحشائها وما هي ذي تلتف على المسابيح العراشاة . وليس غداً فقط . بل أيضاً كالأعمى في امتدادها . وتلوينها ، وسكونها .

وهكذا نرى أن عملاء النحوية التي يؤسسها محور التركيب بين الوحدات اللغوية تؤدي هنا إلى توليد علاقة شبه من مسند ومسند إليه ينتج عنها تلازم دلالي . وهذا ينتهي بنا إلى مراء « الشوارع » ثلاث مراءات نرسم لها ثلاث صور مختلفة .

٣ - يمكننا أن نقول ثالثاً ، أن هذه العلاقة كانت في الأصل علاقة افتراضية في محور الاستبدال . وأن انتقالها منه إلى محور التركيب في كل مقطع ، هو الذي سمح بتشكيل الصياغة الجديدة . وتكوين الصور ، وتكثيف الإيحاء كما أشرنا . غير أن المقطع الرابع من القصيدة - نظراً على علاقته نحوية ودلالية مختلفة .

إن لفظ « الشوارع » في هذا المقطع . يؤسس نوعين من العلاقة : أنه يدخل ، أولاً ، مع الضمير منفصل ( أنا ) في علاقة تركيبية مضافة . ويدخل ، ثانياً ، في علاقة استدعائية افتراضية مع الأفعال : « أرامل » ، « حيوط » ، « أفاع » :

- أنا كنت بين الشوارع ( الأرامل ) وحدي .
- أنا كنت بين الشوارع ( الخيوط ) وحدي .
- أنا كنت بين الشوارع ( الأفاعي ) وحدي .



وهذا يعني أن اختيار التشكيل القاعدي للتعبير يحدد :

١ - نوبة الله المستعملة وكيفية اسمائها في الإيصال عموماً ، والإيصال الأدبي خصوصاً .

٢ - وهو يحدد أيضاً رؤية مستعمل اللغة للعالم والأشياء المحيطة به .  
ولقد تجلّى أثر هذا الشكل في ظهور ( الآن ) في هذا القطع . صار الضمير ، بالإضافة إلى عمله الوظيفي في نحو الجملة ، دالاً دلالة في نحو النص . فتكشفت فيه الدلالة : ( وأنا كنت ) ، وغداً من ثم يؤرّث الرؤية للعالم : ( الأراذل ، الحيوط ، الأنعام ) ، والإيحاء بالوقوف : ( وحدي ) . ومن هنا فقد اضطلعت لغة القصيدة بوظيفتين :

- لقد أعطتنا دلالة خاصة بالأشياء التي تكلمت عنها . فدلّت بهذا على أدبيتها من جهة ، أي على ما يحمل منها لغة أدب ، كما دلّت على قدرتها في تشكيل دلالات متزاحمة من المؤلف من جهة أخرى .

- ولقد دلّت ، بظهور ( الآن ) فيها ، على موقف المتكلم من الأشياء التي يتكلم عنها ، فتجسّست بهذا وظيفتها الشعرية .

## ٢ - تكرار الجملة

إن تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزاً للإلاحم النص . فهو يدخل في نسيجه لحمية وسدى . ويشك أطرافه بعضها إلى بعض . ويعطي شكله يوماً من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه وتكرر دون أن يعيد معناه . والمثل الجلي الذي يمكن أن يعطي في هذا المجال هو سورة « الرحمن » ، حيث تكرر الآية فيها « فأي آية ربكما تكبران » إحدى وثلاثين مرة ، مع أن عدد آياتها لا يتجاوز ثمان وسبعون آية ، بما في ذلك الآية المكررة ، أي أن التكرار يتجاوز الثلث إلى النصف تقريباً .

إذا قلنا بداية : أن هذا العدد لا مر ملعت للنظر ، وهو فعلاً كذلك ، فإن هذا يكون أول دلالة على تحقق أسلوب تكرار الجملة في نادية المقصود منه ، أي في شد الانشاء ، وتعبير النص إزاء نصوص أخرى ، وإعادة خلق الواقع لا على أساس الوجود فيه عينا فقط ، ولكن أيضاً على أساس الوجود في النص قولاً .

ولكي يكون أكثر دقة . يمكننا أن نلاحظ أن التكرار في هذه السورة يؤدي ثلاث وظائف على الأقل :



١ - ان أولى الوظائف التي يؤديها التكرار في هذا النص انه يعطي الى تكامل بين قواعد الربط وقواعد التناسي . في الجملة التكرارية التي يوجد في مكان يحسم به الكلام ، توجد ايضا في مكان يتما به الكلام . وهذا يعني انها يوجد في مكان واحد وتؤدي مهمتين : انها في الحالة الاولى بمرحلة التعقيب ، وهي في الحالة الثانية بمرحلة المصهور . وهي بحكم موقعها هذا تربط بين العناصر النصية بضم سابق الى لاحق ، ثم انها تفتح لما سيأتي سبيل التحقق والتنامي .

٢ - ولعل ثاني وظائف التكرار في هذه السورة ، هي انه يصور محالا بين حقيقتين . والنص ينتصر لاحدهما في كل مرة ترد فيها الجملة المكررة . والتكرار هنا يعمل في النص ما تعمله الحكمة في الكلام ، اي انه يكشف الدلالة .

٣ - ويمكننا ان نلاحظ اخيرا ، وبناء على ما تقدم ، ان التكرار يلون النص بعمان ثابته : فهو اما للاستفهام ، واما للتاكيد ، واما للسخرية

#### ✽ - الابعاء والاسلوب

لقد قلنا سابقا : ليس الأسلوب معطى بذاتها . ويمكننا ان نقول هنا : ليس الأسلوب معطى مبسما . انه هو قسم بالصدق ، ربه بالتكلمه ، وابعاده بالصارة ، وصوره بنها النص . وهو شيء غير ذلك اعد . ولذا تظهر فيه خافية النفس من غير توقع . واردة المعبر على غير المعبود ، كما تظهر به رغبة القول بشكل محال . ويمكن تمثيل الحالة الاولى بقول الشاعر :

**اسرب النطا ! هل من يعبر جناحه اعلى الى من قد هويت اظير**  
كما يمكن تمثيل الحالة الثانية بقول المتنبي :

**ويا جع الشمس نور كان فاروقها كأنها فخره في جسمها سقم**  
**ولاح برقك لي من عارضي ملك ما سقط الفيت الاحث يتسقم**

ويمكن تمثيل الحالة الثالثة ، اخيرا ، بقول أبي تمام :

**ما زال يهذي باللكارم والطى حتى ظننا انه محموم**

وقد تناول الكاتب المجتمع افكاره في انتاج الدلالة مشارك طبيعة ، تماما كما تفعل الطبيعة حين تدل بالشمس على الصبح ، وبالجم على عاشه الليل . وهو ايضا ، قد يسيطر المجتمع معاهيمه مساطره تواممه ، فتكون الدلالة ، حينئذ ، انتاجا لاتفاق مسبق ، كما في عبارات الاداب العامة وغير ذلك . ولكنه لا يستسلم دائما ، فما يكتب او يقول ، للفكر الاجتماعي العلمي ولا يلتزم باستمرار بانتاج او اعادة انتاج دلالة البنية العقد الاجتماعي ، وتواضع الناس عليها . اذ ربما يترك من نفسه ، فيما يتغله عن مجتمعه ، انفعالا شخصيا او قد يترك بصمته الخاصة كما يقال ، في رسم بذلك قرادته وتميره



ولقد بحث « جورج مونان » في مثل هذه القضايا ، وتفصى مثل هذه الأمور فقال : « لغة أسلوب ، مألوفة عريق ثالث ، عندما يبحث الكاتب ويصح في نقل ، ليس المصنوع الاجتماعي البحث لرسالته فقط ، ولكن عندما ينقل أيضا شيئا اضافيا على ذلك » . وهو يضرب لنا مثلا يدل به على ما ذهب اليه فيقول : « حين كتب رونيه شارل : « جبل الفاتسو ، مرآة النسر » ، كان مرثيا » . فقد حاول ان ينقل ( او ان يشر ) عبر اختيار الكلمات وتنظيمها ليس اللوحة فقط ، ولكن الاعمال الشخصى المتولد عنده من هذه اللوحة : وهذا ما يسميه السايون الإبهات الشخصية . وهذا شيء فردي ونعبر بعدها عن الدلالة الاجتماعية والذاتية للكلمات : العجيب ، فانتو ، النور ، مرثيا . ذلك لان الدلالة الدائمة تسمح لكل متكلم فرسي ان يحيط بالرسالة اللسانية ، مع بقاءه غير متأثر بحمولتها الجمالية . ( وسنلاحظ أيضا ، ان أي نص له دلالات ايمائية ، مهما دق واستدق وصار غير مرثي ، او تقريبا غير مرثي ، فانه يستوجب اعدادا اضافيا للرسالة اللسانية ، وذلك لكي يصبح معديا ويبلغ الغرض » .

وخاتمة لما أسلفنا نقول : ان تقدمنا لهذه النقاط ، على ما فيها من سرعة وإيجاز ، يظهر لك حدود الدرس الأسلوبى وميدانه . كما ظهر لنا موضوع هذا الدرس والظواهر التى يقف عندها .

غير اننا نعود لنقول : ان الوقوف بالأسلوبية عند هذا الحد ، ميدانا وموضوعا . أي ما بين الكلمة والصور : سوما ، ونحوها . ودلالة وفي البحث الأسلوبى ، ولكنه سينتهي بالأسلوبية الى طريق مسدود ، ما لم تتجاوز هذه معها لتدخل ميدان دراسة النص . ولعل مستقبل الدراسات الأسلوبية يكمن في هذا ، بلاضاهة الى الارث العلمى الذى يحمله معها .



### المراجع :

- 1 — Essais de stylistique. (P. 70).
- 2 — G. Granger : Essai d'une Philosophie du Style. P 187-218
- 3 — R. Galisson/D. Coste : Dictionnaire de didactique des langues P 144.
- 4 — Dictionnaire des littératures. Larousse. P 1591.
- 5 — Encyclopaedia Universalis. V 15. P 406. Paris 1980.
- (١) الزبياني : فوشج ، ص / ٢٩٥/ . الهيئة العامة المصرية للكتاب الاسكندرية . / ١٩٧٨/ .
- (٢) بدر شاكر السياب : انشودة الطير . ص / ١١/ .
- 8 — Sémiotique/dictionnaire raisonné.
- (٣) أمل دنقل : قصيدة هجر الف «ال» . ديوان العهد الآلى . ص / ٦٠/ .



# الاغتراب

فى رواية محمود حنفى

محمد زكريا عنانى



لاعتزازي ، ؟ نعم ؛ هذا الفيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهزام ، ورفض الواقع والاستحقاق تحت جبروته ، الاعتزاز بكل ما يعكسه من قوة ومن ضعف ومن تمرد وخروج على المألوف ؛ هذا العالم الداخلي الذى يتلون بأصمده ما يدور خارج النقص ، والذى تشكله دوايات من الوعي والملاعى ، ومن الصوء الباهر والقناعة الداكنة الموقلة فى أعوار الأغور

وإذا كان القلم قد استطرد شيئاً ما ؛ فذلك عن عمد ، لأن هذه الروايات الثلاث لمحمود حنفى تنطق بهذا كله على نحو بالغ العمق والرفافة ، وما أظن أن كاتباً عربياً آخر أرققه الشعور بالاعتزاز على نحو ما صبح مع محمود حنفى

وبن مضطرون لأن تنظر لهذه الأعمال منفصلة عن ذات مؤلفها ، فالقيمة الفنية للنص هى ولاشك

من الضروري أن أؤكد - منذ البداية - أنه الخور الذى اخترته لهذا الحديث ليس بالضرورة أبرز الخاور فى القتح الروائى لمحمود حنفى ؛ فهناك جوانب كثيرة تستحق وقفات خاصة ، منها - على سبيل المثال لا الحصر - جوانب الموت والوحشة ، الواقع والخيال ، الحرب والتشاؤم ، الحب والشهوة . إلخ ، فضلاً عن الزوايا المعنية العلة التى تثيرها أعمال هذا الأديب الإسكندري الكبير ؛ فلماذا هذا العصر على وجه الخصوص ؟ سؤال قد نجد له جواباً فيما سوف يأتى من صفحات

وفى محاولة لبسورة الحديث فإن التجوال سيطوف ثلاثة أعمال روائية أساسية هى ؛ ( المهاجر ) ١٩٧٦ ، ثم ( حقيبة خاوية ) ١٩٨٠ ، وأخيراً ( يوم تستشرى الأساطير ) ١٩٨٢ ، أما الأعمال الأخرى - المنشورة وغير المنشورة - فربما تنطرق إليها ، بصورة عرضية ، من خلال محور الذى قلب إنه سوف يكون زاوية الرؤية

ها



المبطل في الحكم على العمل الأدبي ، ومع ذلك فهل المريد من المعرفة عن المؤلف مما يحصل دون الحكم السليم ؟

أظن أن ذلك قد يفيد ولكنه لا يضر في شيء ، وأظن أن الوعي بأبعاد « الاعتبار » في أعمال كاتب ما تتطلب سيرا لروح العصر ، ومعاينة لمعامل مختلفة التي تقف « خارج » العمل الأدبي ولكنها تلمح ببعض الضوء عليه

وهكذا يمكن أن نقرأ ( الكوميديا الإلهية ) وفي أذهاننا أن فيها شيئاً من ذاتي ، وكذلك قصيدة « البحيرة » للامارتين ولا اعترافات قتي العصر ) لألفريد دي موسيه ولا يوميات نايب في الأرياف ) لتوفيق الحكيم . ورؤية « ذات » المؤلف لا تشكل - كما قلنا - إلا رواية تساعد القارئ الذي يلقى حكمه أولاً وأخيراً على القسمة النقدية وحدها . ومن المطلق نقده بشراً أعمال محمود حنفي لنظر فيها من الوجه الموضوعية الخالصة ، ولكن لا بأس من أن نعرف أنه عمل فترة من الزمن في أحد المكاتب الثقافية الأجنبية بالإسكندرية وأنه سافر إلى إحدى البلدان العربية المتروكة حيث قصي بصع سنوات من عمره « وهكذا كان يطل روايته ( حقيقة خاوية ) ، والذي كان يقطن - مثل المؤلف - في حي كليوباترة بالإسكندرية » (١) . ولعلنا لا نكون مبالغين في غلظة الطبع إذا ما أشرنا إلى قرأتين أخري « شخصية » مثل المرض ونحن نعرف أن محمود حنفي - شفاه الله - يعاني المرض منذ سنوات ، والمرضى عنصر فعال في مصائر أبطال رواياته ، كذلك تلمح في هذه الأعمال موقفاً - ستكشف عنه بعض أطراف هذا الحديث - من المرأة أو بالأحرى من الزوجة ، فمن مع حياة محمود حنفي ومع أعماله أمام موقف « مفراطي » إن جار التعبير ، ونشير في آخر هذه الومضة إلى أن جوهر أحداث روايته الثالثة ( يوم قستشري الأساطير ) تدور في

فيلا بمنطقة أبي يوسف - في أطراف العجمي - وهو مكان طالما تردد عليه أدبنا ، صيفاً على صاحبه « ص . ي . » الذي يملك فيلا هائلة وإن لم يكن لهذا الصاحب - يفينا - شأن بمادة أزمة بطلي الرواية ، لا من قريب ولا من بعيد ... »

وسوف ننظر إلى الروايات الثلاث ( أهمي حقاً ثلاث روايات ، أم ثلاثة وجود ، ثلاث معالجات لأزمة واحدة ؟ هذه قصة توضع في الحسبان ، وإن كان الجسم فيها مما يخرج عن الإطار الخاص لحديثنا هنا ) من خلال منظور تدريجي في ، والهداية المطلقة أن تكون أمام ( المهاجر ) أول أعمال محمود حنفي المنشورة ، وقد صدرت عن سلسلة « أقلام الصحوة » عام ١٩٧٦ ، في نحو مائة صفحة يعقبها تحليل نقدي بقلم أحمد يوسف (٢) : من المؤسف أن هذه السلسلة الجادة التي أسسها فيها كرس وصوب مدعو من أمثال سيف والي ، ومحب محفوظ ، ومحمد ركني العشماوي ، وعصمت داؤستانشي و .. و .. من المؤسف أنها تتوقف بعد أن كشفت عن عشرات المواهب التي كانت مخبوءة ، ومن بينها - ولا شك - محمود حنفي .

تتشكل ( المهاجر ) من أربعة أجزاء ( لتعمل : من أربعة فصول ، من أربعة مواقف ... ) تبدأ بالموظفة الأوروبية الحساء وهي تقول : له « بالإنجليزية .

« - مستر فاروق الخولي .. إن إدارة الهجرة بحكومة أستراليا يؤسفها أن تبلغك أن طلب الهجرة المتقدم منك مرفوض في الوقت الراهن ، وبدون التزام بإبداء الأسباب ..

وبدل أثناء ذلك جهداً عصبياً شديداً لاستيحاب الصدقة ، ثم تغادر مبنى السفارة دون أن ينطق بغير كلمة : شكراً ، وهو يكاد يسقط من الإعياء .. »



وهي تنقلب في بوتقة الألم ، وهكذا - في أعقاب هذه  
في الهجرة ، واكتشافه أنه يعاني من مرض لا متجاة له  
منه - تسمع بيض وجدانه :

« ... وبينما كان يسير صامتاً إلى جوار  
محسن اجتاحه شعور بالحنين إلى كل ما  
يمت إليه : الأصدقاء والأقارب وملاعب  
الغيب ، وحتى الدين خائوه واضطهدوه ..  
واستقر في يقينه اعتقاد مطلق بأن البشر  
جميعاً يؤساء وغير مذنبين ، وأن عليه منذ  
اليوم ألا يبالى أو يكتسب بأي شيء ، وأن  
ينطلق وسط الجميع متحرراً من العواطف  
والأفكار على حد سواء .. »

كان لفاروق الخولي بعض نصيب في قطعة أرض ،  
لم يكن يد من بيعها بعد أن طرد من وظيفته ( مدرس  
التاريخ ) ، لكنه يفتش الأمر بأنه « قرر أن يعيش  
حراً » ، ولم يكن الأمر قراراً ولا اختيار فمن أين له أن  
يراجع تعقبات الحياة ، من مسكن مع زميله الصحفي  
مختار ، ولذا فإن دانه تكون أكثر صدقاً لحظة أن تتفجر  
في دانه خواطر تقول :

« . لقد فقدت حماسي للعالم ، هذه هي  
المسألة ببساطة .. القضايا التي أرقنتني طويلاً  
لم تعد تثيرني ، وأشعر أن الحياة بصعة عامة  
أصبحت رتيبة مملة خالية من أي جديد ، وفي  
هذه الحالة لا يصبح للهجرة - شأنها شأن  
البقاء على قيد الحياة - أي مبرر يجعلني  
أتمسك بها ، ثم إلى - واقعياً - صرت عاجزاً  
عن التعامل مع العالم بسبب مرضي . إلى  
أحلم بالانطلاق إلى عالم آخر ، وتشغل بالي  
منذ وقت رغبة في التوحد مع قوة سامية  
لا أستجيب ماهيتها أو حذردها في الوقت  
الحالي .. » .

وهناك على مدى الرواية كله صونان ، الأول  
حيادي إلى حد ما يسجل « الخارج » ، والثاني طحلي  
جواني ييوح بما يميز هذا « لطل » المطعون عن الروح  
به ، صموت يكسر الزمان والمكان ، يتباح مرهراً كالصائر  
الدبح ، يكشف عن عمق الوجعة ، ومدى الصياغ

إن فاروق الخولي - مجرد اسم يخلو من أي دلالة -  
يظل مهروم ، ولكنه ليس ساقطاً ولا جباناً ؛ لذا نراه ، بعد  
أن أخبره الطبيب بأنه مصاب بسل في العظام ، يردد  
بينش للسباب قالهما وهو في أثون المرض الذي أقعده  
لسنوات في الفراش :

« ليه الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لله الحمد إن الرزاق عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم »

وقد أجاد في حديثه مع صاحبه محسن « والصدقة  
قاسم مشترك في روايات محمود حفي ، ومها فإن  
التفريط فيها - على نحو ما حدث في ( حقيبة حاوية ) -  
يمثل أزمة حادة ، وظاهرة من ظواهر الاغتراب ( وهو  
يحاول أن يفسر : لماذا أفكر في الهجرة من مصر ؟ إذ نراه  
يصرح :

« - لا أظن أن المشكلة هي مصر .. المشكلة  
تتصير في كيانين : أنا ، والعالم » .

وعلى الرغم من أن بطناً « فاروق الخولي » لم  
يفادر مصر قط ، فإن الرواية تحمل تسمية « المهاجر » ،  
وتستهل بسد أبواب الهجرة « المادية » في وجهه في  
الوقت الذي تتعمق فيه أبواب الهجرة « الروحية » .  
واستخدام « الروحية » هنا ليس لمجرد المقابلة بين  
« المادة » و « الروح » وإنما لأن للأزمة بعداً روحياً - أو  
قلقل صوفياً أو ديساً من بعد خاص تتطهر فيه الروح ،



وفي دروب انقذرة يتقابل مع الحب القديم :  
زيات ، وتسأله في أحد المقامات  
« ألا زلت تخبني ؟ »

— بصراحة لا . صرت عاجزاً عن الحب .

ويأتى إليه أحوه شمس قطعة الأرض التي بيعت ، فهل  
يمى ذلك انتهاء المحنة ، وهذوء حدة الاعتراب في نفس  
فاروق ؟

إن « الجزء الثالث » يمثل محاولة الهرب في صل  
هذه الحبيبات الثلاثمائة التي جعلته يشعر بالثراء والرغبة  
في التذير بحماسة ، على الرغم مما تحاول نفسه أن تفرسه  
فيه من شعور كاذب :

« إن ذهني صاف وهذا أنا أنسحب ،  
أنسحب ، أعوض ، أنتهى .. إلى ما ربيعه  
موتى الآن ، يا حريتي المنقاة يا حريتي  
المخلص . »

وهكذا يسقط الحب أو بالأحرى محاولة الحب مع  
زيات ، وتطوى صفحة المقام بالفاهرة لوجه الجزء  
الرابع وهو يستمر بالإسكندرية — لدى سيده تؤجر بعض  
عرف شقته بكليوباتره (!) فهل هذه اسئلة تأتي  
بليحث عن ملاد ، أم أنها أشبه برحيل الأفعال حين  
يتقدم بها الس لتصوت بعيداً ، في حالة غريبة من العربة  
والتأمل والعتاد الرومانسي ؟ في ظني أن هذا هو حال  
بطل ( المهاجر ) : إذ يشتمل لنفسه في لحظة من  
لحظات الكاشفة .

« يا إلهي الرحيم : لقد سم عرلي ، وفي نفس  
اللحظة بلغ تعبي غاية .. فلماذا تتركني  
أحيا ؟ أما حانت ساعة الخلاص ؟ »

وعلى الكوريش بهوى الحسد الخاوي ، يخبو المصير  
رويدا رويدا ، تهنأ الأنفاس وتنقل الرأس : ليغرس في  
الصمت السرمدي .

أما ( حقيقة خاوية ) فإنها تأتي أقرب ما تكون إلى  
« تحقيق » أو « تقرير » عن موت عادل ، بطل الرواية ،  
يعوم به صاحبه العائد من العربة بعد سنوات قصاها في  
إحدى بلدان البترول ، ونحن نستلهم اللفظتين  
« تحقيق » و« تقرير » عن عمد متركين في الوقت ذاته  
أن هذه مجرد صيغة هنية مبتكرة ( معروفة ، مع ذلك ،  
في أعمال روائية عربية وعربية ) .

وقد قلنا إن « بطل » الرواية يدعى عادل ، ومن  
الملاحظ أن ( حققة خاوية ) تبدأ وقد مات البطل لكن  
هذا الاحتجاب المادي لا يحول دون أن يكون الشخصيه  
الحيوية المهيمنة على الكتاب كله ، كما كان فاروق  
الخولي في ( المهاجر ) ، ولأننا أمام « تقرير » أو  
« تحقيق » فإن نقاب أول ما يقابل « بوطقة » أو  
تصديداً ، وهذا أمر غير معتاد في الأعمال الروائية لكنه  
ملائم تماماً للصيغة التي اختارها محمود حفي لروايته  
التي ناسيها نهيلاً لانتهاه بـ « خامسة » ، أما الوقائع  
تلقاها لتحمل عنوان « أوديسا النهار والليل »  
لماذا أوديسا ، ولماذا النهار والليل .

أما الأولى ، فلأنها رحة اعتراب وأموال وتقنيات ،  
تذكر — على نحو ما — بالبطل الهومري القديم الذي تاه  
حيماً من الدهر بعيداً عن بنيلوب ، وعن تليماك ، وعن  
جزيره إيثاكا : هذا البطل الذي عايش جيمس جويس  
روح ضياعه وغربته في ( أوليسيموس ) . أما الثانية  
« الليل والنهار » فإنها تربطنا بالأرض وتعيدنا إلى الواقع  
لا الأسطورة ، أو فلنقل : لتقول لنا إنها أمام أسطورة  
أرضية

و « الأحداث » ( وليس في الرواية أحداث بالمعنى  
التقليدي ) تبدأ و « الصديق » يورقه أمر موت عادل :  
فيقرر أن يتحرى المسألة عند زوج عادل وعند بقية  
الصحاب : إسماعيل وعلى وعيد الحميد ( يضاف إليهم  
عادل ثم « الراوي » الذي يقود التحقيق ، وتأتي الرواية



لايمتأ يصبو إليه ، ورحلة الشقيبت عنه تأتي بمثابة رفض الواقع وعدم الإيمان بأن ( عادل ) قد مات ، بل تأتي محاولة - بالية - تندمج فيها ذات الروى بمشاله الهارب من قبضة الزمن بحيث يصبران أحياناً شخصية واحدة . يقول الراوى فى أحد المواقف التى يرتطم فيها بعد حوله من ريف ودمامة :

« ... ولكنى ، حينما كنت قد بدأت أتبين الحقائق الجديدة ، واكتشف كم النقص الذى يبرى فى حصص الحياة من حولى ، كان الوقت قد فات ، وكانت أحلامى بالتمرد والحرية العالصة قد جفت يتابع ربهما وانعاشها ، ووجدت نفسى جزءاً صغيراً من النظام ، مكبلاً بالمطالب التى لا مفر من توفيرها . والآن أرى من حولى أكثر من أب أدين له بالطاعة والولاء : الرؤساء فى العمل ، والروجة فى البيت ، ومواضعات المجتمع الذى ارتفعت أن تستعبدنى عبر سلسلة من التارلات المريبة قدمتها فى غملة متعددة خمبشة مخمراً لوهم الاستقرار ، فى حين تنضمهم عقدة الإنتم لم ترسخ حتى تصير جزءاً من تكوينى الخاص .. »

إن علاقته بعادل لم تسلم من انعكاسات تلك العقدة الخبيثة وأثارها المزعجة .. فلكنى أهرب من رنخات عقدة الإنتم « جعلت من ذكريات عادل وسيلة أداوى بها قروحي الساحلية .. »

وعادل هذا إنسان مريض البذن إلى حد كبير ( كما كان فاروق الحولى - بطل رواية ( المهاجر ) - مريضاً مريضاً خطيراً أودى بحياته فى ختام الرواية ) ، ومع ذلك فإنه يمثل القوة ويتمثل فى ذهن الراوى رمزاً لخلاص .

على لسانه ) ، والراوى يقول لنا إنهم أنهوا جميعاً الثانوية العامة معاً ثم فرق بينهم مكتب التسيق ، وانتهى الحال بعادل أن قرر ألا يتابع الدراسة بعد أن حصل على مجموع ضعيف لم يمكنه من الالتحاق بالجامعة ،

« يظل عادل وحده هو الذكرى الموجعة فى القاع ، قرحة لا تسمى ، سوط عذاب . لقد اتخذ قراره ذات يوم ، وأعلن رفضه لعالمى المحدود ، ونمض يديه منذ البداية من كل حرص ، عائق تشوقه وعداياه وانطلق كطائر لا تحده حدود .. اشتغل يائماً فى دكان ، ثم مسكانيكياً ، ثم موظفاً حكومياً ، ثم يجاراً بجوب المحيطات ، وكان له أب فقير مثل أبى ، وأم طيبة كسامى ، غير أنه كان شاعراً .. أجل ، كان يكتب الشعر ، وقد وعدنى بأنه سيمض كتاباً يضمه خلاصة تجربة عمره ، وأن ذلك الكتاب يلقى يكون كتاباً عظيماً . ها هو قد أوفى بالشطر الثانى من عهده ، فمات ، فأبى الكتاب ؟ »

هذه ومضة من مواقف كثيرة كان « الراوى » يناجى فيها نفسه . من هذا الراوى ؟ إن أول الأفكار التى تقف على الدهن أن يكون هو المؤلف ذاته ، لكنا نؤثر الابتعاد - أو التخفيف على الأقل - من جرأة الأحكام الرومانسية ، ولا نريد أن نخضع العمل الأدبى للتصور الـ « سانت ييفى » ، ليكن الراوى من يكون ، وليكن فيه من المؤلف ما فيه ، لأن هذا ليس بالأمر البائع الأهمية ، وإنما المهم أن تتحدد - قياً - شخصية الراوى ، وهى نموذج فيه قدر كبير من الطيبة والمثالية والصمم ، فى مقابل شخصية عادل التى تتسم بالرمائه . لكأن هذا الأخير يتمحور فى ذهن الراوى باعتبار المثل الأعلى الذى كان يرجو أن يكون شبيهاً به ولم يستطع أن يشارف آفاقه ، إنه يبقى حتماً مستحيلًا



آخر . وينطلق في شتاء الإسكندرية تحت المطر ،  
وتتداخل الرؤى مع الواقع في لحظة خصبة بالدلالات  
على الرغم من أنها تتمثل في شكل سوحة  
« فانتاريا » .

« أخذ المطر يهطل في غرارة . لقد ابتس  
شعري ثم سترني وسروالي ، وجرت قنوات  
رفيعة من الماء على قفائي ، وتسللت عبر  
فتحة القميص وانسلت إلى جسدي .  
وسرعان ما انتشرت وطوفتي . غرقت تماماً  
داخل ملابسي ، وهرتس رجعة كنيكار  
كهربي . ولكنها بدلاً من أن تصعقني راحت  
تأسرني .. وسرى في عروفي دفء متواتر ،  
وتفعل في قلبي انشراح أسطوري .. »

فجأة قلت إني حر ، وأن الطبيعة شمر  
رباني . فتجردت من ملابسي دفعة واحدة ،  
وهزت عازياً .. استقبلني الموج عنيماً هدرأ  
ثم لم يمت أن احتضني بعشق . وسبحت  
حتى امتلأت نشاطاً وقوة ، فتهاذبت إلى  
الشاطئ واستقمعت عاتجا صدرى للريح  
العاصف ، استنشق هواء صحياً نظيفاً ..  
ووجدتني أندرج فوق المروج الخضراء وأنا  
أفقه فرحاً ، وأقطف عنات مسكرة وألتهم  
حيات برقوت وبريقال .. أصدع تلالاً فوق  
تلال ، ومن ورائي مائبة ترعى في سلام ،  
وأصعل يلعبون ، وعذاري ساحرات يتسم  
في دلال ، وأبناء ارتقائي التلال ، كانت  
الأشجار ترسل ربيعاً معصماً بالخصوبة  
والطرحة . »

و « الراوى » يحمى في مثاليته المقهورة إلى أرملة  
عادل ، ويسألها عن « الأوراق الخاصة بالمرحوم » زاعماً  
لها - ولنفسه - أنه يريد أن يجمع قصائده ، وتأتي له

هكذا يرى عادل حارماً باتراً عميق الرؤية ، وهو  
يسخر من ضاحيه على الماركسي معقماً على كلامه  
بقوله :

« مستحيل أن أفكر كما كان يفكر البشر  
خلال عشرينيات هذا القرن .. لقد انشطرت  
الذرة وأحدث انشطارها صدعاً رهيباً أصاب  
قلب الفلسفة الماركسية في العمق ، وقد  
لا يبقى من تلك الفلسفة غير بعض الإنجازات  
الاقتصادية والاجتماعية ولكنها محكوم عليها  
تاريخياً وبمطلق الجدل نفسه - بانطواء  
الجزوة والروال .. »

بواصل الراوى مهمة البحث عن أسباب موت  
عادل ، متسائلاً أحياناً عن أسباب كل هذا الاهتمام  
بموته ، دون أن يملك إجابة محددة . يعرف بوضوح شيئاً  
عن سائق عادل التي كسرت أثناء عمله بالباخرق ،  
والتعويض الذي تبذره ما بين سداد الديون لمواجهة أعباء  
الحياة من حوله . وإثر أزمة حادة لا يست روحه سوى  
أن تنقله إلى المستشفى « الميري » ، فحين لأصبح  
ومنهم من يبيع قصة الشراء ؟ لقد تخلو عنه وتركوه  
يموت وحيداً غريباً ، برغم أنه بينهم .

هكذا كان اعترا ب عادل مأساوياً تراجيدياً أشبه بمحنة  
أردب في فراره - اللامجدي - من قدره ، بينما كل  
خطوة يخطوها تدفعه أكثر فأكثر إلى نهايته المحتومة .  
أما « الراوى » ، فإنه في فيض رومانسيته ينطلق عبر  
الحياة محملاً بهجومه التي يتوء تحت وطأتها ، وينفسه  
الممزقة بين المثل والرغبة في التصالح مع الحياة والشعور  
بعسر هذا التصالح . ومن ثم ، فإننا نجد عنده سلسلة  
من « الهروب » ، وعندما تموزه الوسائل الواقعية يستعين  
بالخيال ، ومع اقتراب الصفحات الأخيرة من الرواية يصل  
إلى قرار مع ذاته ألا يهوى مسألة عادل كما فعل غيره  
من أصحاب القدامى ، وبو تأمل طويلاً هذا القرار فإننا  
نصل إلى رغبته الدفينة في أن يكون هو نفسه « عادل » ،



بالحقيقة التي تضم كل ما حُلف من أوراق ولكنه يجد الحقيقة حاوية ، لقد مرز عادل كراريسه ، وانتهى الأمر إلى الأبد ؟

أن قلت الإيمان الذي يبدو عتيدا ومعرفا في التهافت ومربحا للنفس لم يعنى في لحظات قلت من استشراف الجنوب .

إن هناك اتهامات قائما بأن محمود حنفي سوداوى الرعة ، وهي قصيدة لا علاقة لها البتة بقيمة الفن ، وقديما سجل نقادنا كيف أن شعر حسان بن ثابت كان من جاهليته أقوى منه في إسلامه ، ونوهوا بشعر بشار وأبي نواس وأبي ربيعة برعم ما في هذا الشعر من عهر ، وفي العصر الحديث تعلق القراء بروايات زولا ويشعر بودليير وبأعمال كافكا بالرغم من كل ما يلفها من قنامة

ولم يبق أمامنا إلا الرواية الثالثة القصيرة ( يوم تستشرى الأساطير ) ، وتقع في نحو ستين صفحة ( مزدانة برسوم لفتان عصمت داوستاشي ، تنطق في بساطة فريدة بروح الرواية ) ، وتحمل عنوانا ثانويا ( مباشرنا إلى حد كبير ) يقول : سفر إخصاق العهد الحالي ! وتقول الصفحة الأولى من الرواية التي رسمت في هيئة ورقة من مخطوطة ، زيادة في إضفاء الجو الأسطوري :

وبالنسبة لـ ( حقيقة خدوية ) فإن قنামتها قنامة إيجابية ، إن صح التعبير ، بل إن هذه « الإيجابية » تتحول في نهاية الرواية إلى نوع من المباشرة ، وكأن المؤلف يخشى ألا يستوعب القارئ طبيعة التجربة ودلالاتها فأراد أن يبلغها له ( ألم يقل قديما إن القائل هذه الرواية يقترب من التحقيق أو التقرير ، وإذن فإن السطور الأخيرة « تلخص » المضمون ، تسجل النتيجة ) ، وما هو الراى يتمم ، وقد صاع كل شيء ، مات عادل . وبموتة تحطم « المثال » وفقدت أوراقه التي كانت تمثل الرمز والروح ، ولكن الراوى الذي يهسر أمام وقع هذه المضربات المتلاحقة لا يلبث أن يغيق ليصرخ والستار يتزل في الدقائق الأخيرة من المسألة ، في السطور الأخيرة من الرواية .

« وقائع اليوم الأخير في حياة كل من سالم وأمين ، اللذين ولدا على مشارف أربعينيات هذا القرن على أرض مصر المحروسة وجمعتهما بحر الجحشيات صبا عامر بالأحلام الخضراء ولكن الستينيات فرقتهما بعد أن أجهضت أحلامهما وأثرت بهما عقابا على ذنب لم يمتراه »

وهما يلتقيان بعد الشقات - بتدبير مصادفة هازية - هينزع كل منهما ثوب واقعه المزرى فيشرعان معا في ساحة وسط بحر الأساطير »

وقد حظيت هذه الرواية بدراسة رصيدة قدمها على الراعى بأستادية سجل فيها أن محمود حنفي :

« .. ووجدتني - من جديد - أناشد الله في خسوع أن يعنى أولادى من عذاب عصر عشاء أليس كذلك - على أية حال - متسقا مع كل ما رويت ؟ أجل ، لقد وجدتني أناشد الله بالفعل أن يعنى أولادى من مصير العشل والإخصاق الذى أحاق بجيلى كله . ومع ذلك فلا بد لى أن أعترف

« كتب رواية هامة حق ، من وجهة نظر المضمون والصيغة الروائية معا ، فهو من ناحية الصيغة قد عاد مباشرة إلى أسلوب الحكاية البسيط ، الخالى من تعقيدات لا يمرر لها وجع لها بيرة التحذير والزجر الشديد التي يستخدمها دور الروى حين يشعرون حتما



عليهم أن يوجهوا رسالة تحذيرية إلى بنى  
الإسكان من خطر كبير يوشك أن يحل بهم .

أذكر العربى الرسالة الكامنة فى قلب رواية  
(المهاجر) ؟ أذكر الصرخة التى تصجرت فى ( حقيبة  
خاوية ) ، خاصة فى نهايتها ؟ نحن إذن فى المسار نفسه  
مع الرواية الثالثة ، ولكن وفقاً لأى تشكيل فى ؟ إن  
كاتب المقالة يستطيع أن يلج على أفكاره فيسطها مرات  
ومرات ، أما العنوان فإنه قد ينطبق فى كثير من أعماله ،  
من ربما فى جميع أعماله ، من منطبق واحد ، ولكن  
إبداعه يعقد نظارته لو كانت الموضوع معادة مكرورة .  
فهو هذا هو الحال مع روايات محمود حمى ؟

لا شك أن هناك تميزاً جوهرياً فى المعالجة بين  
( المهاجر ) و ( حقيبة خاوية ) بالرغم من سيطرة روح  
الاعتراب على العنصرين معاً ، وهذا يظهر جلياً أيضاً  
من خلال معاشة ( يوم نستشرى الأساطير ) التى ينبى  
استهلالها على تلك الصورة الجديدة القصيدة معاً ، أو  
بمعنى آخر هى إحياء لإطار طريقة السرد القديمة ، بكل  
عمرتها وساجتها ، تلك السذاجة السحرية الشفوية التى  
تفاعلت على نحو عضوى فريد مع « فحوى »  
( يوم نستشرى الأساطير ) .

فحوى ؟ أى فحوى ؟ لو تأملنا فى « الموضوع »  
لقلد إنه بسيط للغاية ، هناك هذا اللقاء غير المدبر  
- وإنما هو لعبة من الألعاب القدر - بين سالم الذى  
يمرّق سيارته وسط « الطريق عند المكس ليفقد إلى  
الطريق الضيق الداهى إلى العجمى » وبين هذا المدعو  
« أمين » الذى تصدمه السيارة صدمة عميقة ، ويهبط  
فائدة سالم ليفاجأ بأن الضحية - أمين - هو ذلك  
الصاحب القديم الذى غاب عنه فى رحمة الأحداث ،  
يتعاقب الصديقان - ولا يزال أسلوب القص القديم يهيمن  
على الرواية ، والأحداث تتوالى وفيها ما يذكر بأحداث

الروايتين السابقتين ، ههنا نعرف أن ( سالم ) استمر فى  
دراسته حتى أنهى دراسته الجامعية ، أما ( أمين )  
« فرفض تماماً استكمال دراسته » بعد الثانويه العامه  
( وهنا تماماً ما حدث للراوى فى « حقيبة خاوية » وما  
كان من موقف بطلها عادى ) .

ونعنى الأحداث فى إيقاع عجيب لاهت ، تتوارى  
فيه التمهيلات ، وكأن المؤلف يريد أن يقول : ما  
جسوى التفصيلات إذا كان الجوهر مدعاة لدهشة ؟  
يلاحظ أن القصة القصيدة تجمع عادة إلى إسقاط  
التفصيلات ، فالسطل طويل حلو التماطيع وكفى ، والمرأة  
فاتنة باعثة طويلة الشعر واسعة العينين وهذا كل ما  
هناك ) ويكون الوصول إلى فيلا سالم ينظمه أبى  
يوسف الجرداء ، وفى أثناء ذلك نصرف رحلة  
الاغتراب « الأوديسية » التى مر بها أمين فى عالم فقد  
القيم ، لقد سجن أمين فترة من الزمن بلا تهمة معينة  
وبلا تحقيق ، وقابل من الحماية ألواناً من المهانة والخداع  
حتى أن بعد الأثر إلى حالة من الشرود والتشرد والصياغ ،  
فهو يفقد سالم منها ؟ سالم ؟ لقد تحدثت ملامحه  
من بداية الرواية

« فعقب الهزيمة تزوج ابنة رجل كبير فى  
الدولة كان قد تعرف عليها أثناء فترة الدراسة  
وأخفق فى الارتباط بها بسبب وضعه  
الاجتماعى البسيط ، غير أنه فرجى بها تعاود  
الانصال به إثر محنة تعرضت لها وتشجعه  
على الزواج ، ولقد زينت له الأمر بشقة  
جديدة ومفروشات فخيمة وعود بعمل لائق  
يوفره له أبوها .. » .

واستناداً إلى هذه الزيجة أتاحت لسالم فرصة العمل  
بأحد بلدان البترول فى ميدان الاستشارات والهندسة ،  
حتى إذا ما عاد أصبح من الأثرياء ، فما المشكلة إذن ؟  
المشكلة أن الرجل « مأروم نصياً » يضيق حتى النخاع  
بكل ما أحيط به من زيف ، لقد فقد متع « الطعام



الاسحاق للأشكال الروائية التقليدية التي تجسم معالم الشخصيات وتولى « الأوسمير » مساحة كبيرة ولا غرابة بعد ذلك أن جاءت كل رواياته قصيرة سبباً ، بل إن ( يوم تستشري .. ) ترك أن تكون قصة قصيرة طالت قليلاً - كما هو الحال مع ( فتيل أم هشم ) أو ( دماء وطن ) .

وتأني مساحة الزمان والمكان متسقة مع النقطة السابقة ، وإذا كان من الصعب انجرم بالزمن الذي تستغرقه أحداث ( المهاجر ) ، فإنه على كل حال ، يبدو محدوداً ، وهو قصير بشكل واضح في ( حقيقة حايه ) ويصل في ( يوم تستشري .. ) إلى إطار الليلة الواحدة . وإذا كانت الرواية الأولى تنقلنا من القاهرة إلى الإسكندرية ، فإن الرواية الثانية تتحرك فيها لأحداث ما بين أحياء كليوباترة وبحرى فقط من الإسكندرية ، أما الرواية الثالثة فإنها يرمتها تدور في مكان ضيق للغاية لا يجاوز تلك البقعة المهجورة من الصحراء

وقد استعمل محمود حنفي في نسجته الروائي لفة قصصية ، بسيطة وواضحة ، تغلغلها غلالة من الشعرية غير المفتحة :

« .. هذه هي الإسكندرية التي أعرفها : البحر والأفق والرياح العاصية ونفحات الشمس بعد سبيل من المطر . لكن الإسكندرية لها وجه آخر يحدث حيائي فأمر هارباً منه : هو البيوت المتداخلة العائمة في برك الوحل والمياه العظيمة وأكوام الزبانة والأطلال متسخة الوحوش والشباب .. أرعد وأرؤى وأنكسر في داخل وأخاف ، أهرع إلى بيتي أنخصن بنظافته وخرقة توريع الأثاث فيه ، أضرم أولادى إلى صدرى المرتجف : أحصهم وأحصى بهم من عدو شر لا أستبينه ولا أجزر على التصدي للكشف عنه .. »

والجنس وكسب المال « ولم يجد بديلاً ، وصاق ذرعاً بالروحة الخائبة وبأيها الذي لا يكف عن جعله مجرد دمية تجذب المال والمزيد من المال ثم لا شيء بعد ذلك . امتلاً سالم تقزراً من قيم « الهزيمة » التي وقع في حبالها هو نفسه ، ثم فاده طول التأمل في ذاته إلى يقين بأن يهجر كل شيء ويحصى إلى أين ؟ لا يسرف ، ولكننا نسمعه يردد بإصرار : « لا مفر من الرحين » ، ويتعلق بأمين كي ينفذه ولا يتحلى عنه .

وتنتهي الرواية وسالم يضرم النار في البيت الخلو - ؟ - ثم يستقلان السيارة ، ويتدفق سالم بها داخل الماء ليعمرها المرح وتهوى بمن فيها إلى العمق . وعلى غير عادة الحكاية الشعبية التقليدية فإن الخاتمة تأتي بكل هذا الفيض من الحزن والعدمية وانضياح

■

لقد أشرنا في سابقا حديثنا إلى هتج من الوثائق التي تربط بين الروايات الثلاث ، والتي يمكن إجمالها في ارتكازها جميعاً على « بطل » واحد تدور حوله الرواية ، وتكون الشخصيات الأخرى قليلة الفاعلية أو بالأحرى لا تهتم إلا بدور مكمل فيها ، هكذا كان فاروق ، القوة المؤثرة العمالة في ( المهاجر ) ، كما كان عادل في ( حقيقة حايه ) ، وأمين في ( يوم تستشري الأساطير ) . وقد تصادف الشخصية ومكملها كما هو الحال مع الراوى في ( حقيقة حايه ) وسالم في ( يوم تستشري .. ) وكان للشخصية « قريباً » من نوع خاص ، فالراوى يتخذ من عادل مثلاً أعلى وسالم يستمد القوة على اتخاذ القرار من خلال اتصاله بشخصية أمين

وبحسب لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قسراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية . والمواقف لا تدفع محمود حنفي لأن يساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو



ولعل أبرز ما في الروايات الثلاث ذلك العالق الحميم بين الواقع والخيال ، والذي أضفى عليها طابع الجدة والحيوية والإثارة ، وتمكن المؤلف من خلال استغلال هذا العنصر أن يكشف عن أغوار نفوس أبطاله ( المجرّوحين المتعساء الضائعين في رحلة الحياة ) وأن يكسر رتابة الترتيب الرسمى لدوافع ، ويعبر طاقات الأحلام والمرد والجموح المقهور .

وهذا المرج بين الواقع والخيال له درجات وأنماط ، ففي ( المهاجر ) ينساب الموبولوج الداخلي هما وهناك مشبعاً بذبذبات تحمل حيناً الاضطرابات والتردد وتداخل الرؤى ، وتحمل حيناً آخر يوح الذات ، وهو يلتقي مع تلك القوة الخفية الخلاقة التي تدفع بنا عبر دروب لانملك إلا أن نضئ فيها سواء رضينا أم أبينا

« لا شك ولا يقين ، لا أمل ولا يأس ، الحرية مطلية والحرية نقي الموت » كان محالاً أن أجد معنى للمصريات التي تلقىتها فاشتبهت الموت في ظلال الحرية .. إنها تبدو في أصفى صورها عدم لا يتبقى غير يقيني بالموت »

وهناك كذلك في ( حقيبة خاوية ) مشهد لعل الذي يهطل بغزارة و « الراوى » الذي يمضي تحته وقد تدلف في قلبه « انشراح أسطوري » ، وراح يتجرد من ثيابه وهو يندفع وسط الموج ويتدحرج فوق المروج انحصراء وهو يقطف حبات العنب والبرقوق والبرتقال ، فيتحول المشهد إلى « مطهر » كامل يقضي به إلى « الفردوس » ، وما ذلك إلا من تبع لحظة اشتبهت فيها النفس أن تائلت الخلاص وتغلّت الروح من أسر القيود ، ولكن النشوة الطاغية لم تكن إلا وليدة الهرب من الواقع ، والعمامات البيضاء يحجبها زئير الأعاصير واندلاع الروابع ، و « النجاص » الذي نقر منه كاسين في صميمها :

« تمدد الزمن ، ثم انبساط ، ودوى انفجار هائل أعقبته زخات بارية كثيفة توزعت على كل حجرات الشقة ، ثم ساد السكون بعتة ، ففقت أنخط في ضباب دحان العلاقات . عند مدخل الشقة وبديلاً عن الباب الذي تحطم ، اصطفت جمع من المخلوقات الشائبة يتأبطون رشاشات سوداء . صحت كالمجنون ، جريت متعثراً عبر الحجرات . كانت المخلوقات الشائبة تسد متفذ الشقة تماماً ، إنما عثرت على أولادى متكومين يرتجفان .. تكومت معهما بسطت ذراعى المرتعشتين فوق كتفهما ، ومصيت أنتحب كما النساء . »

يكن حد المساري وامسراج الخيال بالواقع يلمع درونه فني ( يوم تبشيري الأساطير ) لهجسم في صورة حاسمة أبعاد الاعتراف المتساوي الذي « استشرى » في الرواية رسم المواقف ذات الدلالة حوار أمين مع « الصوت » ، حوار المصير مع صوت العصر الذي يلهث بالماديات والجشع ، وتعلو النبرة حتى يزار الغضب في صدر أمين فيصوم ويهلم كل شيء حوله « الأثاث والمفروشات والرائحة والمنافع والجدران .. حتى تحول البيت إلى مجرد هيكل من الأعمدة المثبتة على أساسها الرسخ في الأرض » ، ثم يعود فيسبه من جديد .

لم يكن هذا الهدم ، بطبيعة الحال ، إلا ما تمنى أمين أن يقوم به ، ولم تكن زوج سالم ومن معها فريقاً من « السحالي والصنادع والجردان » ولم تكن لهذه الزوج أنياب مديبه زرقاء « بارزة من فكها المفرجين متأهبة لئتمز السم » فيه ، بل إن الهابة العنيفة للرواية تحتمل تفسيرات تخرجها عن الصورة المادية الواقعية التي تبدو للوهلة الأولى صارخة راعقة ، لبيت يصرم فيه النار وسهارة تندفع وسط الموج ونهاية كئيبة معتمة تقول :



الاهتمام الجارف برغبته في معرفة كيف مات عادل :

« ها أنا ذا قد تعريت أمام نفسي دفعة واحدة ، ودون مقاومة تذكر ، مخلوق مشوه ضعيف تأسره الاهتمامات الضيقة » .

ثم تأتي موجة تالية يرى فيها أن موت عادل يأتي ككفيرا عن الخطيئة التي أصبحت تسطر على الناس جميعاً ، فهو صورة من التكفير المسيحي الذي يجعل من موت المسيح فداء لخطايا البشر ، وهكذا نتقل من الحاص والنسبي إلى الرؤية المطلقة ، ونحول الراوي - مجهول الاسم - إلى التعبير العام عن الإنسان الذي لم يشر على ذاته ، بينما يتحول عادل إلى المثال أو النموذج المقصود في واقعنا ، ولا يصح بتأثير مباشر لعمل ما من الأعمال الروائية الكبيرة مثل ( أوليس ) - جيمس جويس أو ( الهاكمه ) لكافكا أو ( العريب ) لأمبر كسو

وهناك محاولة للدكتور السعيد الورقي في كتابه ( اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ) تسعى لربط بين روايات محمود حفي وظواهر التمرد الوجودي ، واعتبر أنه لم يبق في روايته ( المهاجر ) :

« مقولة لتمرّد الوجودي من خلال شخصية فاروق الخولي لقد عاش فاروق الخولي كما رأينا وجوده على ما عنده فقط بلا ضعف في عالم بلا مستقبل ، ولذلك لم يأبه شيء إيماناً منه بأنه لا شيء يبقى بعدك فالحياة حرب ، والحرب كما يقول كاسي لا يمكن إلغاؤها ولا بد أن نعيشها أو نموت بسببها » .

بل إنه اعتبر بطل رواية ( المهاجر ) « صورة أخرى من مرسو كامو » أي بطل ( العريب ) .

« كان البيت قد تقوص تماماً » وتصاعدت منه ألسنة النيران وسعد دحمان أسود . بينما تناثرت من حوله السحالي والصددع والمعران التي كانت قد غادرت سيارتها وشبكاً ، ووقفت عاجزة عن فعل أي شيء » .

وهذا الكسر للواقع تجسّمه ظواهر عديدة . الأحلام ، وأحلام اليقظة والاندكاء على الرمور ، وهي رموز بسيطة كما رأينا . وروايات محمود حفي كلها ، وبالرغم من أجوائها المعقدة مركبة ، روايات بسيطة تعتمد على بناء في واضح المعالم ، و« التكنيك » يمتزج فيه التشكيل الأروبي ( بأنماطه الكثيرة ) مع الأساليب العربية الشرقية . وهذا المزج يأتي مشاعاً متماسكاً ، متميزاً بطابع خاص من الحدة والحيوية والعمق .

ولا شك أن هناك روايات شتى أسهمت في صياغة هذه الأعمال ، على أن الكشف عنها جميعاً يحتاج إلى التقصي التفصيلي . ومع ذلك لا يمكن السهل بساطة اللثام عن بعض منها في هذا الحديث المختصر ، ويمكن - على وجه خاص - التنبيه إلى بعض قرائن تعبيرية في ( يوم تسخرى الأساطير ) تربط بينها وبين بعض تعبيرات « ثورانية » ، فعلاوة على استهلالها الصجيب - وقد مر - نلمح مثل هذه الجمع :

« وكان يوم التقينا أن هب الريح وقصفت الرعد وانهمر مطر غزير من السماء » .

ولا شك أن محمود حفي قرأ جيداً في علم النفس وترسم في آتاء أبعاد شخصياته الرئيسية ، ولكن هذا التعميم لا يأتي مباشراً ، ولا يعوق مسيرة نمو الأحيات وقد تدفع به للمهارة جداً يجعل الإنسان يتساءل أي الدلالات يعنى هذا الموقف ؟ ما الذي تريد أن تقول هذه العبارة ؟ فهناك على سبيل المثال موقف الراوي في ( حقيقة خاوية ) وهو يواجه نفسه بحثاً عن سر



تتوارى فيها الذات أو بالأحرى تعيش مشكلات الآخرين وتتفاعل إيجابياً مع ما يحيط بها من أحداث ،

إن هذه الرحلة في روايات محمود حنفي قد طالت شيئاً ما ، والحق أن كاتب هذه المظور يترك القلم على محض ، فما زار يشوف إلى مرهد من المعاشة لأعمال هذا الروائي السكندري لمبدع الذي يغمس مداد قلمه في دمه ، ويتجنى في رواياته ومع الفكر وصلى المعالجة والبراعة في خلق الأحداث والشخصيات والمواقف والصور .

ولهذا الرأي وجهته من بعض الوجوه ، والحق أن بطل ( المهاجر ) وجودي في جانب من سلوكه ، لكن هذا - فيما نزع - مجرد وجه من وجوه هذه الشخصية المركبة . إن الوجودية في صميمها سلوك فردي يناهض العالم ولا يشغل صاحبه إلا بأزمة ذاته وأبطال محمود حنفي ليسوا على هذا امسوال . وإذا كان أبطال رواياته الثلاث قد ماتوا : هاروق الحبولي في ( المهاجر ) ، عادل ملى ( حقيبة خاوية ) وسالم وأمين في ( يوم تستنري الأساطير ) ، فإن لهم جميعاً هذه المواقف التي



# قراءات

## “الأقلف”

### بين الرواية والسيرة الغيرية

عبدالله خليفة يمضي في روايته لتحقيق الذات بأبعاد رمزية  
ورصد لسيرة الزمان والمكان في بعديهما المحلي والكوني.

بقلم: د. صابر محمود الحباشنة

(البحرين)

لعل الرواية الخليجية، التي شهدت انطلاقة محتشمة ومتأخرة  
قياساً إلى قسيميّتها في الشام ومصر، قد بدأت تفرّج حاله من النضج  
والعنفوان نجدتها خصوصاً في بعض الأعمال التي تجاوزت مرحلة  
التحريب والتردد والارتجال ولعلّ القارئ يمكنه بيسر أن يسم  
رواية “الأقلف” للكاتب البحريني عبد الله خليفة بسمّة النضج  
المنّي، نظراً إلى احتوائها على عناصر الرواية الفنية المكتملة...  
ولعل ثراء الرواية قد أغرى بعض النقاد بدراستها اعتماداً على شتى  
المناهج والنظريات السردية والنفسية والواقعية... غير أنّ تناولنا  
لهذا الأثر الروائي سيتركز على ثلاثة محاور:

أولاً السطل الروائي.

ثانياً الشخصيات القصصية، ملامحها ورموزها والعلاقات  
بينها

ثالثاً، بعض الأبعاد الدلالية والفضايا الحصارية التي بطرحها  
هذا النص الروائي.



من اليسير إطلاق وصف  
"الوجودي" على بطل رواية  
"الأقلف"، فهو يعيش تمزقاً  
وصراعاً مبرراً في مسنوبات عبية:  
إذ إنه مهّد في كيانه ومنبؤ في  
علاقاته الاجتماعية ومجهول  
الهوية. فكان جميع الظروف  
قد تحالفت ضده ليظل متمزقاً بين  
الرغبة في العيش كحد أدنى وبين  
تحقيق الكرامة الإنسانية. كسفف  
أعلى لمساغيه في صدّ العداوات  
المتراكمة والموجهة ضده

البطل الوجودي

لعبه من اليسير إطلاق وصف  
"الوجودي" على بطل رواية "الأقلف"،  
هو يعيش تمزقاً وصراعاً مبرراً في  
مستويات عديدة: إذ إنه مهّد في  
كيانه ومنبؤ في علاقاته الاجتماعية  
ومجهول الهوية... فكان جميع  
الظروف قد تحالفت ضده ليظل  
تمزقاً بين الرغبة في العيش كحد  
أدنى وبين تحقيق الكرامة الإنسانية.  
كسفف أعلى لمساغيه في صدّ العداوات  
المتراكمة والموجهة ضده

وتمضي الرواية في رحلة البحث  
عن تحقيق الذات عبر العمل والعلم...  
غير أن البطل وإن اعتقد لداكرة قريبة  
تشد أزره وتزوجه كنسنة البصة في تربه  
النص / المجتمع، فإن الراوي قد أيده  
بقرائن تلمح إلى احتوائه على أواصر

نسب إنسانية موهلة في الثقافة  
النصية العريضة.

إذ فتحد في يحيى بطل رواية  
"الأقلف" مشابه عبية بشخصيات  
قصصية أو تاريخية مذكورة في الذاكرة  
الجمعية، فهو يمكن أن نقول إنه أقرب  
شهاً بحى بن يفظان بطل القصة التي  
ألفها الفيلسوف ابن طفيل (ت ٥٨١هـ)  
في القرن السادس للهجرة، ومواطن  
الشبه بينهما كثيرة.

- وقوعه في منزلة بين الحيوان  
والإنسان

- تربيته تربية ناقصة من جهة  
لعجور المربية لخرساء، إذ اكتسب  
اللغة من عند الناس العرضيين الذين  
احتك بهم

حصول طفلة بينه وبين هذه  
الوضعية المزمنة باقصاده بالعلم  
والمعرفة وتعلمه..

فإذا كان هذا الأقلف يذكرنا ببعض  
الشخصيات التاريخية والقصصية  
المعروفة، فإن السؤال يطرح، ما المقصد  
الذي رمى إليه الروائي باتخاذ بطله  
على هذه الشاكلة؟

وما هي الأبعاد الرمزية التي جعلت  
مسيرة البطل تنتشر وفق هذه المعامرة  
المفرقة في الواقعية المرة، التي لا تعدو  
أن تكون - في ما نحسب - سيرة المكان  
والإنسان معا في بعديهما المحلي  
والكوني. إنه تجسيد شعري (وإن قام  
على شعبية الممارسة ووظف جماليه



”الأقلف“ ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى تدل على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسيطر سلوك أفراد المجتمع وتضع أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلماتها على عقولهم ووجدانهم.

أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلماتها على عقولهم ووجدانهم فكان هذا الأقلف قد حُكم عليه بأن يبقى خارج سور الانتماء، لأنه لم يجتز قانون العبور بالمعنى الأنثروبولوجي للعبارة - الذي يخول له حق الانتساب إلى المجموعة، بما أنه لم يخضع لطقس الختان. ويتحول لطقس الختان من الدلالة الأنثروبولوجية العامة، إلى استعارة المروق وفقدان الهوية بالمعنى الثقافي والمسح الحضاري، ضمن هذه الرواية.. فكان يحيى بافتقاره لما يتفاخر به العرب، وهو النسب الرفيع، ويعدم امتلاكه من مقومات الانتساب إلى الغرب سوى كونه أغرل كدكورهم أو أزرق العينين، يمش الشخصية الصاعدة للهوية الواضحة وتعلو - بوجه من الوجوه - رمز بدائي لتهافت العرب على ما عند الغرب دون تمييز بين الخث والسمين ودون وضع معايير للأحد والاقتباس...

بل نحن سمة التمزق التي تخضع

الضح، فنحن لا نشعر عندما يصف الراوي البطن وهو يفتش في القمامة عما به يسد رمقه، ناشمئزاز بقدر ما نشعر بالتعاطف معه، وهو الذي تخلى عنه المجتمع ورماه في حضيض السمالة نسبا وحسبا، وهو بعد صبي لا يفقه، فهو ضحية بامتياز) غير أن هذا التوصيف وإن جرى في الرواية مجرى تشخيص سيرة فردية، فإنه يفتح على سيرة المكان باعتباره قضاء تحول جذريا من نسق البداوة والمصر والبؤس، إلى الحضارة والغنى والرفاه، يصل طمرة نصبية لم تمهله طويلا إذ اكتسحت المنطقة دون منطق، وألقت بالماضي في كهف التاريخ المظلم

فإن كان الهيكل العام لسيرونة البطل في ”الأقلف“ يوحى بهذه والعذرية والخروج من دائرة الثقافة وما تحمله من نعم وتصبح ومكر، فإن التناقض الحضاري الذي ألقى بظلاله عبر النص متمثلا في التبشير وما صوره الراوي من عمليات إغاثة وعلاج تقوم بها الإرسالية الأمريكية في المصاء، ثم يقم على تصادم بل كان يؤدي إلى سد النقص في البيئة المحلية المفتقرة إلى أدنى مرافق العيش الكريم.

إن ”الأقلف“ ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدل على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسيطر سلوك أفراد المجتمع وتضع



### العلاقات بين الشخصيات

لما كان يحيى هو الشخصية الرئيسية في "الأقلف" فقد درسنا علاقات الشخصيات بالنسبة إليه هو باعتباره محور الرواية والمحدد لصروب العلاقة مساعدة أو عرقلة، وقد ضرينا الذكر صفحا عن دراسة أنواع الشخصيات في حد ذاتها باعتبارها فردية أو جماعية، حرصا على الاختصار.

وقد سنت بين يحيى وسائر شخصيات الرواية علاقات متنوعة، يمكن حصرها في ما يلي:

١) يحيى + إسحاق، مجرد اختيار اسم "إسحاق"، يدل على التشاكل والتخاس بين الشخصيتين من حيث الانتماء الطبقي وقد اشتركا في بدايه السيرورة الشخصية، فلم يقتصر التحول الاجتماعي على البطل بل على صديقه الذي ساعده في الأوقات العصيبة بل كان هو الجسر الذي نقله من حياة الشؤس إلى حياة الرفاه لذلك من اليسير الحديث عن علاقة مساعدة تربط إسحاق بيحيى وهذا ما جعل الراوي يكافئ هذه الشخصية المساعدة بأن جعلها قريبة من البطل.

ولكن هذه العلاقة تشهد انقلابا رهيبا، حيث يصفه بالمعزور . فهذا الصديق يعود إلى التطاق مع موقف المجموعة عندما تعلق الأمر بإعلان يحيى تنصره. بل ثلعه ليس محض جناس ناقص بين اسمه "إسحاق"

نفسية يحيى هي التي تحرك الأحداث من تؤثر إلى آخر، فقد انبنى وجوده على أصل مبتور، وانخدع بصدقة تبين هشاشتها مع إسحاق، أما حبه لميري فلعله كان في أغلب الأحيان من طرف واحد، إذ سرعان ما قصده عندما تشعر ميري بخروجها عن المهمة التي جاءت من أجلها، ورغم وعيها بالتناقض الذي تتسم به وضعيتها، "... شابة . اختارت الرهبنة وعلاج المرضى في المناطق السائية . وتخلت عن الاحتمالات والبهجة والمدن العامرة .." كما تقول عن نفسها فإنه بقي وفيًا لحبها رغم ما ينتابه من إحساس بالقهر والألم . " أحس بالقهر والألم لخواء يديه، وتاريخه الصحي المدم، وكأنه أداة للتجارب الدينية، وليس للبهجة والعشرة. هي يستطيع أن يدفع نمو الحب تضحية ومعرفة ؟ هو ليس سوى فار تحرية ما في مسارها. أما أن يكون بؤرة في هذا العالم المنير، فهذا محال، وليس له سوى الحلم..! " هزيمة البطل سببها الرئيس هذه الحبيبة المهارقة وما يرومه يحيى من حب مستحيل معها، فكان تنصره إنما كان ليكون حظيا عندها، والحال أن ما أوهمته أو توهمه هو من تلقاء نفسه به من حب إنما هو طعم لتتقرب الراهبة الممرضة الشابة بتنصيره إلى الرب زلعي!



والفعل "تُسحق" الذي جاء على لسانه إذ قال

"سترون الآن .. كيف تُسحق هذه الكنيسة .. المرتد سيقتل .. اشهدوا المعجزة الإلهية!"

(٢) يحيى + العجوز: الخرساء هي بمثابة المرضعة والمربية للبطل، فإن حرمتها الطبيعة من أن تكون أم يحيى البيولوجية فإنها بتربيتها له قد ارتقت إلى مصاف الأمومة، فهي الممثلة بامتياز لطبقة المحرومين المهملين وعاشتها خير مجسد لهذا الدور الذي يريد الراوي أن يجعلها متقمصة له، وهو دور الفئات الإنسان من درك الحيوانية توفقا إلى تحقيق إنسانية لا تكتفي بحد النطق، فقد لا يكون الإنسان بحرف التاج \* هو الخيول الناطق دائما، فقد يكون الخرساء ومع ذلك يستحق ألا تصدر إنسانيته!

(٣) يحيى + ميري، ملائكة الرحمة المنقذة القادمة من وراء السحار، الملتزمة بتعاليم دينها المتعانية في عملها ممرضة تساعد هؤلاء المساكين، ثم يكن لقاءها يحيى عاديا فقد أثر فيها تأثيرا جعلها تساعد في أن يتحول تحولاً جذريا ينقله من النقيض إلى النقيض. وهذا التعاطف الذي أبدته معه، لا يمكن أن نعدّه رومنسيا محصا، بل لعله أقرب إلى رحلة معكوسة يقوم بها الشمال المؤث إلى الجنوب المذكر.

إذا ما استحضرننا "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، فالتعرف والتعارف لم يقفما عند حدود أداء الواجب الإنساني نحو محتاج إليه، بل تعدى ذلك إلى ضرب من الود والمحبة التي تسمو عن الغريزة المحضة وإن جاءت في تعارض مع العرف الذي انتهك بهذه العلاقة انتهاكا مردوحا

الانتهاك الأول أن الممرضات المشرقات قيص حياتهن لخدمة دينهن وتساعد عائلاتهن ولا حق لهن وهن مباشرن العمل في حيلة شخصية (وقد قامت حين وميلة ميري بهذا الصرب من الانتهاك عندما ربطت علاقة بتوم وهو مهندس في شركة نعل).

الانتهاك الثاني أن ميري ربطت علاقة غير متكافئة مع هذا "الأمي".

ميري تلك التي "إذا كانت أعطت أصابعها إلى جراح المرص، فقد أعطت روحها لهذا الشاب رفيق رحله الحقيقة هل هي رسالة أم قنبلة؟ حب أم وجع؟"

وتشهد علاقة يحيى بميري دفقا جديدا بعد رحلة مشتركة تنج عنها ولادة طفر، وهو ما جعل العلاقة تتخلص من الرومنسية إلى الاحتكاك الحسدي لا في الخيال بل في الواقع، باغتنام فرصة الانصراف عند هباب الحاج سلمان لمصباحة البنزين.



## صورة الآخر

وتحس الرواية بتصوير إمبريالي  
للاخر العربي في عيون الخرييين  
فهو وثني، متخلف، يسيء معاملة  
المرأة، مريض، عاطفي بمعنى انه غير  
عقلاني..

ويبدو أن هذه الصورة الكولونيالية  
المكرسة لا تخرج عما تعودنا عليه  
في الخطاب الصني والإعلامي لدوي  
العقلية الاستعمارية من الغرب،  
خصوصا وأن الحقبة الزمنية التي  
تعطيها الرواية - وهي حقبة الانتداب  
- تسمح بمش هذا التمييز. وبالمفاس  
يظهر الخريي رمز الحصار والأنافة  
والعلم والعقلانية والتنوير..

ويبدو أن هذه الثقافية الضدية،  
لم تحضر في النص إلا ليتخذها  
القارئ محجة إلى تدنر سل تخلص  
العالمين العربي والشرقي من آثار هذه  
النظرة الدونية المبنية على مسبقات  
أيديولوجية تصب في خافة المركزية  
التي بدأت تدكها أنساق التمكير والعيش  
في السياق العولمي الجديد، بكل ما فيه  
من تغيير للبنى الاقتصادية ولنظم  
العيش ولؤسسات المجتمع باختلاف  
أنواعها وأشكالها.

## وبالمقابل فإن صورة الآخر الغربي

عند العرب هي كذلك صورة مشوهة  
تلخص في الكفر وإباحة المحرمات، وإن  
انصلت النظرة بالناحية الحضارية.  
بدا نوع من الشعور بالدونية تجاه  
هذا العرب الغازي الاستعماري، ولكنه  
الجميل، المتعلم، صاحب التكنولوجيا  
المتطورة... إن المارقة بين ما يراه  
المسلمون عن أنفسهم من كونهم  
مصادق الآية: "كنتم خير أمة أخرجت  
للناس.. الآية" وما يرونه بأعينهم من  
ضعفهم وقسوة الغرب عليهم، هي التي  
أشاد حالة التمرق التي مثلها يحيى.  
بما هو رمز التطلع إلى الانعتاق من  
قيود الماضي، نحو التحرر، ولكن يبدو  
أن الخيار الانقلاصي الارتدادي الذي  
سار فيه لم يكلل بالسجاح.

إن الثقافة السائدة هي التي  
تقرأ الواقع وتمكك شعركه بما لديها  
من وسائل التأويل وأدوات القراءة.  
فالثقافة الشعبية التي يسيطر عليها  
الإيمان بالحوارق تستدعي دائما  
الكائنات الغيبية وتحتاج إلى تدخلها  
"لنصرة" حق سليب أو لمعاينة "كفر  
صراح"، ويظن المتشبعون بتلك  
الثقافة عاجزين دائما عن الخروج عن  
سلبيتهم



# الالتزام واللا التزام في الادب

العربي الحديث .

بقلم بلو شاكر السياب

## 1 - الادب عامة :

ليس موضوع الالتزام واللا التزام في الادب بصورة عامة وفي الشعر بصورة خاصة بموضوع الجديد . لقد عرفه القدماء وان عرفوه تحت اسمين آخرين غير الالتزام واللا التزام ، وبحدة أحف من الحدة التي أخذتها الدعوة الى الالتزام . و لا تعدو الحق اذا قلنا ان نصيب « الالتزام » العديم من الانسانية والشمول اكثر من نصيب الالتزام الذي نعرفه اليوم - كن الشعر - وبالتالي الادب بكل فتوه - ينقسم الى ادب موضوعي - وهو ما يقابل الادب الملزم - والى ادب ذاتي - وهو ما يقابل الادب غير الملزم .

والحق ان كبار الشعراء ظلوا - حتي اواخر القرن السابع عشر - ادباء ملتزمين اي موضوعيين . وفي أوسنا ان العدد من الاسماء ما ثبت ذلك ابتداء بهوميروس وهورفكلييس واسخيلوس من الانعريق مروراً بشكسبير وجونسون وراسين وكورني وامري . انطيس وطرفة بن العبد والمسيبي وكثير من الآخرين . اما الشعر العربي فلم يعرف الدعوة الى الالتزام او التملص منه الا في فترة متأخرة كان التقاد العرب القدامي يقسمون الشعر الى ابواب او « فون » كالغزل والحماسة والمديح والهجاء والرثاء وسواها . ولم يكونوا ليعضدوا اي « فن » من هذه الفون على سواه . ان الشاعر العربي نشأ - اول ما نشأ - ملتزماً دون ان يدعوه حد الى ذلك . واذ كان الشعر الجاهلي اول ما وصلنا من الشعر العربي القديم فقد كان الشاعر الجاهلي لسان القبيلة ، تعصب فيعبر عن غضبها ، وتحزن فيصور حزنها ، وتتقاعس اذ يعتدي عليها فيثير الحماس في نفوس ابناءها ويدعوهم الى الثار والدفاع عن كرامتهم . على انه لم يكن كهذا اصم يردد ما يتناهي اليه من اصوات ، وان كانت عواطفه مشدودة الى عواطف قبيلته . كان يحكم عقله ووجد نه فيما يعرض له من امور ، فحين شبت الحرب الطاحنة بين عبس وذبيان وطقت قعقه السلاح على صوت العقل فما يسمع . ارتفع صوت الشاعر زهير بن ابي سلمى يشجب الحرب ويبارك السلام الذي كان قد حل لتوّه :



وما الحرب الا ما علمتم ودقتمو  
وما هو عنها بالحديث المرجم  
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة  
وهصر اذا صريرتموها فنصرم  
فتمرككم عرك الرحي بثقالها  
وتلفح عشارا ثم تجب فتنتم

وحين جاء الاسلام فرض الدين الجديد الالتزام على شعرائه حرصا وان لم يامر  
بذلك صراحة - فقد اصبح الشاعر المسلم - والدين في اول جدته - يرى حرجا  
في ان تغزل باخته المسلمة او في محو اخيه المسلم او في التعالي بنسبه على  
اسبابه الآخرين - فصار لزاما عليه ان يسحر فنه الى الدعوة الجديدة ، يمدح  
الرسول ويصف حروبه ويهجو اعدائه - لذلك اصاب الشعر في صدر الاسلام  
ذلك الركود الذي اصاب الادب الروسي بعد الثورة البلشفية ، حين فرضت  
الدولة على الادباء مواضع بذاتها بل ووضعت لهم مخططات ادبية وطبعت اليهم  
ان يعثوا الحياة لها . . . وبعثوا فيها لا حياة وانما ما يمكن ان تبعثه الآلة في  
الدعابة الميكانيكية من حركة . غير ان حدة الوارع الديني ما لبثت ان خفت ،  
واصحاب ابناء المدن رغبوا في الحياة ويعيشوا في العيش كما يطلقون ويمجنون  
واذا شعراء كعمر بن ابي ربيعة وعمره انتهك وكلا حطل وخمرياته وكجربير  
والعززدق وما دار بينهما من هجاء مقدع يظهر في المدن العربية الجديدة ،  
واصب سكان البوادي بحية امل شديدة وحرمان من نعم الحياة . . فاذا هم  
متقشفون زاهدون ، واذا شعراؤهم يعبرون عن حرمانهم من المناصب والنعم  
والثروات عن طريق الغزل العذري الذي ما فيه غير التوجع والتشكي وسكب  
الدموع . غير ان الشعر العربي لم يعد شعراء يؤيدون هذا الفريق السياسي  
او ذلك : الامويين او الهاشميين ، ويعبرون عن ميولهم السياسية بشعر يستحق  
ان يوضع في المرتبة الاولى من مراتب الشعر السياسي .

ورغم ما قد يبدو لاول وهلة من استقلال شخصية الشاعر العربي في العصر  
العباسي وانصرافه الى التعبير عن شؤون الخاصة ، لم يكن ابو نواس ولا العباس  
بن الاحنف ولا مسلم بن الوليد كل الشعراء العباسيين ، والحق ان هؤلاء الشعراء  
خرجوا عن خط الشعر العربي ، اى عن موضوعيته والتزامه ، لانهم كانوا كلهم  
او جلهم على الاقل من الاقطاب الفكرين للحركة الشموعية التي تقمصت صورا  
شتى : فهي المناذية بانصاف الفقير والغاء الفروق بينه وبين من هم احسن منه  
حالا . وباباحة النساء بين رجال المجتمع دون تفريق ، تارة ، والمناذية تارة اخرى



بان \* لا فصل لعربي على عجمي الا بالتقوى ، او بان العرس كانوا اصحاب حضارة ومدنية ولم يكن العرب الا بدوا ارباب شويبه وبغير \* وقد امتدت هذه الحركة الشعبية - بكل وجوهها : السياسية والفكرية والدينية - الى العصر الحاضر \* فقام شاعر يدعى انه شاعر « انتقدية » في العراق يخاطب القوميين من ابناء العراق مفتخرا عليهم بسلامان الفارسي ... ويقول :

سلمن اشرف من ابيكم كعبه  
وعصام ما عرف الجدد عصام

لقد ظل الشاعر العربي في العصر العباسي يسلك ذات النهج الذي سلكه الشعراء العرب من قبله غير خاص عواطفه الدائية الا بالزور اليسير ، ومفتعلا التعبير عنها في اغلب الاحايين ، ابو تمام والمتنبي والمعري هم خير من يمثلون هذا الاتجاه الموضوعي للشعر العربي في العصر العباسي .

وفي عصر انحطاط الفكرى ، اصبح هم الشاعر العربي ان ياتي باهندس او الطباق المستطرف ، وان يكتب قصائد ذات قواف مستعصية ليثبت براعته البعظية لا اكثر . هذه الفترة من تاريخ الشعر العربي تشبه الى حد ما الفترة التي مر بها الشعر الانكليزي في **القرنين الثامن عشر الى اواخر القرن الثامن عشر** حيث ظهرت **الباشير** الحركة الرومانتيكية على يد توماس جراي وكوبر وسواهما . وما لبث الشعر العربي ان شق عنه قشور البدرة التي كانت تخبئه دفينا تحت الارض . ولاح في سمائه شعراء كالبارودي وحفنى ناصف ، لم يختلفوا في وجهتهم الشعرية عن الاتجاه العام للشعر العربي ، كانوا شعراء « ملتزمين » الى اقصى حدود الالتزام التي كان يمكن ان توجد في تلك الحقبة التاريخية .

واستعاد الشعر العربي على يد احمد شوقي كامل رونقة السابق واتجاهه الموضوعي . ما كانت لتمر من مناسبة قومية او تقام من حفلة وطنية الا وارتفع صوت شوقي وصوت حافظ وصوت خليل مطران مجلجلا فيها .

قد يعترض معترض فيقول : اترى في تحول الشعر العربي الى شعر هندسيات استعادة لاتجاهه الموضوعي . ولرد هذا الاعتراض يجدر بنا ان ندرس تلك الحقبة التاريخية وندرس اتجاهاتها السياسية والاجتماعية . ولا يتسع مجال هذه المحاضرة الى اكثر من اشارة عابرة الى بعض تلك الظروف . لم يكن الشعر ولا حتى السياسة قد نزلت الى الصعيد الشعبي بعد واذا صح ما يقال من ان الشاعر الملتزم قد شهد اعصابه الى اعصاب الجماهير فراحته حركة طفيفة من هذه



تثير رجاء بعيدة هي اعصاب الشاعر ، فيما كانت اعصاب الجماهير لتتحرك ان لم تحركها هزة من الطبقات العليا او الطبقة الوسطى بتعبير اصح . ولم يكن في وسع لشاعر ان يسيطر رجة الوحي من انتعاش للجماهير وحركة لها ، كان الشاعر هو الذي يحرك الجماهير وما كانت الجماهير لتحرك الشاعر ، وكانت الاحتفالات التي تقام في المناسبات الوطنية تهيم للشاعر العرصة المناسبة لـ « اجتيدح » المشاعر من اعماق نفسه ، كما يمتاح الزارع الماء من بئر او توازية تحفر له ، كن عليه ان يمتاحه فلم يكن ليندفع كما يتدفق من نبع غزير .

وفي اواخر ايام شوقي ظهرت في عالم الشعر العربي حركة جديدة ، نقد قاتر شعراء تلك الحركة بما قرأوه من الشعر الرومانتيكي الانكليزي والفرنسي القرامي منه وشعر الطبيعة والشعر الذي يعبر عن خوالج نفس الشاعر من حزن وفرح وشك او ايمان ويأس او أمل . لعل اولئك الشعراء ( وسنتطبع شسيتهم شعراء مجلة ابور ) لم يطلعوا - او لم يعجبهم على الاقل - من شعر شلر الا على العبرة والسيرتادا الهندية ودعوة ولم يطلعوا على آثاره الاخرى الاكثر اهمية لو لم تعجبهم على الاقل . من بروميتوس طليقا الى ثورة الاسلام كما لم يقرأوا - او لم تعجبهم - قصائد بايرون التي نفي فيها كفاح اوربا الثائرة من اجل حريتها . اما الموسوعية فهي معروفه فهي موسوعية الشاعر احمد زكي ابي شادي رائد تلك الحركة والبيها التي ضللت « بالشعر التصويري » حيث كن مؤلف قصيدة عن كل لوحة او صورة مرسومة تعجبه . غير ان شعر بعض من اولئك الشعراء لم يخل من بعض المشاعر الوطنية والقومية والشعبية . ولم تستطع تلك الحركة الشعرية لاستمرار في عزلتها عن الاحداث السياسية والوطنية التي كانت تجري من حولهم في الوطن العربي . فما لبثت مجلة ابولو ان احتجبت وما لبث شعراؤها ان فارقوا ، ورغم النجاح الذي صادفه بعضهم - من حيث الشهرة او الخطوة عند النساء - فقد طمحووا في اواخر ايامهم الى ان يحلوا محل شوقي ، شاعر المنابر والحفلات والمناسبات الوطنية . حتى ان الشاعر المصري علي محمود طه اصدر ديوانا جمع فيه قصائد تختلف عن بقية شعره ، من حيث المواضيع والاتجاهات هو ( شرق وغرب ) الذي صور فيه بعض البطولات العربية والاسلامية . واصدر محمود حسن اسماعيل ديوانا سماه « الملك » قصره على مدح فاروق ملك مصر السابق .

وبخيرة قوية الحركة الشيوعية في الوطن العربي في اعقاب الحرب العالمية الثالثة وهدار في وضع الشيوعيين ان يصدروا مجلاتهم في عدد من العواصم



العربية • كمجله انفجر الجديد التي كانت تصدر في القاهرة ومجله ام درمن  
انسي كانت تصدر في احرطوم ومجله الطريق التي كانت تصدر في بيروت وبعض  
المجلات والصحف العراقية التي لم يكن احدها لتعمر طويلا • في ذلك حين  
ظهرت نغمة جديدة كان الشيوعيون عازفيها ، تلك النغمة • هي الفن للفن  
او الفن للمجتمع • واصبح في وسع الشيوعيين بجماعهم الواسعة المهينة  
اكفها للتصفيق وصحافتهم التي كانت تمولها مصادر مجهولة - او معلومة  
بأخرى - ان يرمعوا اي شعور او متأذب ينصوي تحت لواتهم او يجاريهم على  
الاقبل الى مرتبة ما كان ليصلها حتى نهاية حياته ، لو لم يرمعوه اليها • بل ان  
بعض الشعراء المبدعين بحق ، لم يستطيعوا الصمود امام ذلك الاعراء الشيوعى  
فاحرقوا مع التيار الاحمر ، مصحين بفنهم واساليبهم وبكل ما يحرص الاديبي  
عليه • من اولئك الشعراء الشاعر اللبناني المبدع المرحوم الياس بو شبكة  
والشاعر العربي - المصري آنذاك - عبد القادر القطر - والشاعر الفلسطيني  
ابو سلمى وآخرون وآخرون •

لقد بسط الشيوعيون مسألة الالتزام وعدمه او مسألة الفن للفن - بما في  
ذلك الادب - والفن للمجتمع تبسيطاً اخفى جوهر القضية من ومسح معنى الادب  
الملتزم او الادب للمجتمع او الادب الواقعي •

في عام 1945 وكنت عضواً في الحزب الشيوعى العراقى دفع الى الحرب بكتاب  
مؤلف باللغة الانكليزية عنوانه « الماركسية والفن » ، لقد طرح مؤلف الكتاب  
مسألة الفن للفن او الفن للمجتمع ، بالشكل الآتى :

كتب المؤلف الشيوعى :

« يقول دعاة الفن للفن : اذا رسمت بيضة او بيضات فى عشب ، ثم نجحت فى  
تلوين ما رسمت •• فذلك يكفى • المهم ان تشجع فى رسم ما تريد رسمه وفى تلوينه »  
ويرد المؤلف الشيوعى على ما زعم من حجة دعاة الفن للفن • اننا نقول لهؤلاء  
اذا كان المهم هو ان تشجع فى رسم ما تريد رسمه وفى تلوينه فلماذا لا ترسم ،  
بدلاً من العشب والبيضة ، عذلة كادحة يبكي اطفالها من الجوع ، وتشجع فى  
رسمها وفى تلوينها ؟

ولما كان موضوع المحاضرة هو الالتزام واللا التزام فى الشعر وليس فى  
الفن بصورة عامة ، ارى من الافضل ان اتكلم عن الموقف الشيوعى من الشعر  
الملتزم او الشعر الجماهيرى او لنضالى كما يسمونه •

تمتد الشيوعية ان ليس هناك من فلسفة صحيحة لغير الفلسفة المادية  
الدائلكتسكية وان ليس هناك من حلول صحيحة ، لاية مشكلة ، غير الحلول



الشيوعية • وعلى هذا الاساس يحرم على الشاعر الشيوعي - او اى شاعر يريد ان يرضى الشيوعيون عنه - الاتيان بآية فكرة غير مستمدة من الفلسفة الشيوعية او الايمان بآى حل غير الحلول الشيوعية التى تقررها كتب ماركس وانكلز ولينين وستالين بصورة عامة وتقرر تفاصيلها وجزئياتها منشورات الحزب الشيوعى فى بلد معين •

اليكم ابياتا من قصيدة كتبها شاعر شيوعى عراقى عن القضية الفلسطينية ، قبل ان يتخذ الاتحاد السوفياتى موقفه المعلوم منها :

فلسطين لك المجد  
والمجد فلسطين  
من الشرق الى الغرب  
تحريك الملايين



على مهلك يا شيخ الولايات على مهلك  
ذر القوة واستعمل لنا الذرة من عقلك

الى آخر هذا السطم الركيك الذى لم يستطع ان يرتفع حتى الى مستوى الشعر الردى • وللشاعر ذاته بيت حظى بدوى من التصفيق والهتاف قل ان يحظى به ست شعر • يقول من قصيدة له القاها بمناسبة ذكرى الوثبة - وهو الاسم الذى اطلقه الشيوعيون العراقيون وتبناء نقيّة ابنساء الشعب على مظاهرات الشعب العراقى التى احبطت معاهدة نور تسموت واسقطت حكومة صالح حبر عام 1947 :

فالمراق الحمر فى وثبته  
يحسن الوثبة صيها وشتاء

ولم يقتصر الشيوعيون العرب فى تطبيق مقاييسهم الماركسية على الشعر العربى المعاصر ، بل تعدى بهم الامر ذلك الى الرجوع الى الشعر والادب العربيين القديمين ، وتطبيق مقاييس الواقعية الماركسية والادب النضالى عليهما •

كنا ذات مرة مجتمعين فى حلقة شيوعية ادبية • حين اخذ اديب شيوعى بهاجم شكسبير ويصفه «شاعر» «الرحية والاقطاع» المتحدث عن الملوك والامراء والقواد لا عن العمال والفلاحين • وحين احتججت بان شكسبير مات حتى قبل ان يولد كارل ماركس ، احاسنى بان هناك الكثيرين من الشعراء والادباء



«النقديين» الذين جاؤوا قبل ماركس» ولذا نأخذ على هذا الشيوعي العراقي موقعه هذا وقد وقعت صحيفة الديلي ووركر - جريدة الحزب الشيوعي البريطاني هذا الموقف ذاته من شكسبير ، وهاجمته لأنه لم يعبر عن مصالح البروليتاريا وامانيها .

وحيث رفع الشيوعيون شعار السلام العالمي راح الادباء والتأديون منهم ينقبون في الادب العربي القديم عما قيل في شجب الحرب والدعوة الى السلام . وكتب اديب شيوعي عراقي ، يسمونه اديبا كبيرا ، مقالا عن المتنبي وقصيدته في شعب بوان ، جاعلا نقطة انطلاق بيت المتنبي :

يقول بشعب بوان حصاني

امن هذا يسار الى الطعان

وخلص من هذا الى القول الى ان المتنبي كان مروج حرب بينما كان حصانه نصيرا للسلام . ورغم انني كنت شيوعيا آنذاك فقد علقت على مقالته قائلا بن حصان المتنبي قد وقع على نداء استوكهولم بحافره .

ازاء هذه الحملة الشيوعية العنيفة ، لم يستطع اغلب الشعراء العرب صمودا فراحوا يكتبون شعرا بصداء على سطر ما يكتب الشيوعيون واصبح الفرق الوحيد بين الشعراء لشيوعيين وبين اغلب الشعراء الملتزمين من غير الشيوعيين هو اختلافهم في بعض الكلمات التي يستعملونها . فبينما يردد الشاعر الشيوعي كلمات « السلام » و « الكدحين » و « الراية الحمراء » ، يردد الشاعر غير الشيوعي كلمات « العروبة » و « الجهاد » و « المجاهدين » .

على ان كلمة « التزام » لم تستعمل في النقد العربي بمفهومها الحالي ، الا بعد ان استعملها جان بول سارتر . وجاءت دعوة سارتر هذه النجاة لغير الشيوعيين بان الادب الواقعي والادب الملتزم ليسا وفقا على الشيوعيين . وكان الشيوعيون قد قطعوا السيل على النقاد غير الشيوعيين حين ادعوا بكل شاعر او ادب مكافح ، غنى الحرية والعدالة وتحدث عن المؤس والفقر . فادعوا مثلا بالشاعر الاسدي لوركا بل واوشكوا ان يدعوا بالشاعر الانكليزي كولردج . ان الدعوة السارترية والتكبات التي اصابت العرب من النكبة الفلسطينية حتى الحرب العراقية العراقية ازالته الفروق بين نوعين من الادب الملتزم بصورة عامة والشعر الملتزم بصورة خاصة . الشيوعي وغير الشيوعي . ان قيام الاحزاب في بلدان العربية وما يؤدي اليه قيامها من اجتماعات ومهرجانات ومظاهرات قد شجع الشعر المنبري ، شعر المناسبات .



ولعل استفحال خطر الشعر المنبري كان من جملة العوامل التي أدت إلى ميلاد حركة الشعر الحر واشتدادها. لكن الشعر الحر لم يسلم من استغلال الشيوعية والاتجاهات الحزبية الأخرى له . بل إنه سهل الطريق على كثير من المتشاعرين الذين راحوا يرصفون كلمات معينة بما يحويه قاموس الشيوعية السياسي والاقتصادي ، ويلتقطون الشعارات التي يهتف بها المتظاهرون أو التي ينقشونها على شعاراتهم ثم يؤلفون من كل ذلك شيئاً يسمونه شعراً نضالياً ، وما هو بالشعر ولا بالنضالي ، بآية حال من الأحوال .

وفي وسع من يريد الشواهد على ذلك الرجوع إلى دواوين الشعر الشيوعية التي صدرت في الفترة الأخيرة ولعل ديوان عبد الوهاب البياتي المسمى « كلمات لا تموت » آخر ما صدر من تلك الدواوين .

ولا بد لنا ، في هذا المجال ، من الإشارة إلى ما كان للشاعر الانكليزي الكبير ت . س . اليوت وخاصة في قصيدته « الأرض الحراب » من أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث ، الشيوعي منه وغير الشيوعي ، والردى منه والحيد على السواء .

لعل لا أعالي إذا قلت أن المدنية الأوروبية الحديثة لم تهج هجاء اعنف ولا أعمق من الهجاء الذي وجهه ت . س . اليوت إليها في قصيدته « الأرض الحراب » على كثرة ما هجا الأدباء والشعراء الشيوعيون لحاسن لرأسمال من المدنية الأوروبية المعاصرة . وقد لقيت « الأرض الحراب » من اهتمام النقاد ودراساتهم ما لم تلقه أية قصيدة أخرى . إن الشيوعيين يعتبرون كل شاعر يهجو المدنية الحديثة لأسباب غير أسبابهم ، ومنطلقاً من وجهة نظر غير وجهة نظرهم ، عدواً نجب محاربتهم ، ولم يأل الشيوعيون جهداً في محاربته . بل إن مجلة « ساينس اند سوسيتي » الشيوعية الأميركية نشرت مقالاً عن ت . س . اليوت . نفت فيه عنه حتى صفة الناظم الحيد في نظمه .

غير أن الشيوعيين مصابون ، وخاصة في الناحية الثقافية ، بمقدرة الشعور بالنقص ، وإن شعراءهم — ليشعروا في قرارة أنفسهم — بالتضاؤل أمام جبروت الشعر الاليوتي . وقالوا لأنفسهم ، إن تكتيك اليوت هو العظيم أما أفكاره فرجعية ، استثمارية . وعلى هذا أخذوا يقلدون تكتيك ت . س . اليوت مبدلين محتواه بمحتوى « تقدمي » كما يسمونه .

لست أدري إذا كان الشعراء الشيوعيون في الغرب قد نجحوا في تقليد اليوت أو لم ينجحوا . أما الشعراء الشيوعيون العرب ، فقد قرأوا اليوت دون



ان يفهموه - كل ما عرفوه عنه انه يضمن قصائده ابياتا لشعراء آخرين فرسيين او المن او انكليز - اما ما الذي يختمى وراء ذلك التضمن من عمق ، وما في ورود ذلك التضمن في موضع معين من تناقص يقصده الشاعر مع النص السابق له او اللاحق - فذلك ما لم يفهموه - عرفوا عنه انه يضمن شعراء ابياتا لشعراء آخرين وانه يستعمل اللهجة الشعبية احبنا - وانه قد يلتقط حديثا سمعه في مقهى ، او حوارا سمعه في الشارع ، فقلدوه في ذلك - فاصبحت قصائدهم كأنها جلاباب متسول مرقع بوقع مختلفة الالوان - هنا بيت يتحدث عن الربيع والخضرة وبعده مقطع من اغنية شعبية عن موت الكلاب من الجوع وبعده هتاف التقطه الشاعر من معاصرة الى آخر هذا الخلط الصحيب -

لكن هناك فئة اخرى من الشعراء العرب الشباب قرأت اليوم وفهمته وتأثرت بروحه وتكتيكه على السواء لقد رأى هؤلاء الشعراء في « الارض الخراب » اعنف هجاء للمجتمع الرأسمالي يتضاد اذاء كل ما هجته به الشعراء الشيوعيون رغم ما في هجائهم من اقتناع وحقد ، وراوا فيها ، من جهة اخرى ، هجاء لمجتمعات التي تخلت عن القيم الانسانية الحققة ، القيم الدينية الرفيعة وهو هجاء ينطبق لا على المجتمع الرأسمالي وحده وانما ينطبق على المجتمع الاشتراكي - في الدول الشيوعية - ايضا - بل وينطبق الى حد ما على المجتمعات المريضة المختلفة ومنها المجتمع المصري - لقد رأوا كيف استخضع الشاعر غربي ان يفيد من رموزهم ، كرمز تموز واوزيريس فتنبهم الى امر كانوا عنه غافلين -

وساعدت الظروف السياسية التي كانت البلدان العربية تمر بها ، حيث الارهاب الفكري وانعدام الحرية الى اللجوء الى الرمز - يعبرون بواسطته عن تدميرهم من اوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية على السواء وعن املمهم في انبعاث جديد يشتملها من موتها - هؤلاء الشعراء ملتزمون ايضا لكنهم يختلفون عن الشعراء الشيوعيين - وكلهم ملتزمون طبعا - في ان الالتزام الشيوعي مفروض على الشاعر من الخارج ، اما التزام هؤلاء لشعراء فتابع من داخلهم - وهم لا يتخلون عن الفن ولا يهبطون بشعرهم عن اعلى مستوى يستطيع كل شاعر منهم بلوغه ، في سبيل ان يفهمهم المناضل شخنوب او الرقيق حسن الركاع او عحش الزبال -

وبعرضت هذه الفئة من الشعراء الملتزمين التزاما حقا ، الى هجوم من اليمين واليسار على السواء فهي في نظر اليسار فئة تخدم مصالح الرجوازية والامبريالية ولا تفكر بالجماهير - وهي في نظر اليمين المتطرف ، فئة تحاول تحطيم الشعر العربي بالخروج عن اوزانه وطائق نظمه المتوارثة مدفوعة الى ذلك بدوافع شتى



اعظمها ما يفدقه عليها الاستعمار من مال ، وآملها صعب ادواتهم الشعرية وقلة حصيلتهم من الاثام بالادب العربي القديم .

انه لامر مؤسف حقا الا يبلغ الشعر العربي المعاصر مستوى الواقعية كما عرفها الشاعر الانكليزي الكبير والناقد المبدع الموهوب ستيفن سبندر في محاضرة له عنوانها « الواقعية والفن » . وخلاصه تعريفة ذلك هو ان الواقعية الحقة هي تلك التي تمكن الشاعر او الفنان من تحصيل مجتمعه تحليليا يحوى اكبر قدر ممكن من الحقائق . ولا يهم ، بعد ذلك ، من اية وجهة نظر انطلق . ولكن الحد الذي بلغه الشعراء التمزويون - في الشعر العربي الحديث ، كان يشمر بمستقبل لامع لهم او للشعراء الذين سيسيروا على آثارهم على الاقل .

لكن يبدو ان الشعراء التمزويين اصيبوا بخيبة امل . فاقبلوا عن الالتزام كأنهم اتفقوا على ذلك ، وان لم يتفقوا . يبدو هذا الاقلاع عن الالتزام والاصراف الى المشاكل الذاتية والشخصية بل وحتى افتعلها ، في الآناج الاخيرة لاولئك الشعراء . يتضح لنا ذلك في ديوان يوسف الخيل الاخير « قصائد في الاربعين » وفي قصائد صلاح عبد الصبور الاخيرة . وفي الديوان المحطوط الذي يضم آخر ما كتبه ادونيس وارى ذلك في نفسي انا شخصيا ، فكأنني تحمت من الالتزام فانا اتفقت منه .

ولا اغالى اذا قلت ان نهاية الالتزام الحق في الشعر العربي المعاصر ستكون حين ينتهي هؤلاء الشعراء منه .

اما من هو المسؤول عما اصابهم اهي مجتمعاتهم ام حكوماتهم ام الاوساط الادبية المختلفة فذلك ما نتركه للمؤرخين الذين سيكون لديهم الكثير مما يقولون .

ولعل ما يصاب به الادب العربي ، غلبة الشعر على فنون الادب الاخرى . ما زال الشاعر يحظى بالمكانة الاولى بين أدباء العرب . وما زال كل اديب عربي سواء اكان كاتب قصة ام مقالة .م كان ناقدا ، يطمح ان يصبح شاعرا او يتمنى ذلك في قرارة قلبه على الاقل . وعلى هذا الاساس فان المقاييس السائدة في الشعر فرصت نفسها على فنون الادب الاخرى . ما جدوى كتابة قصة او رواية عن عواطف النفوس من حب وبغض وحسد في حين يكتب شوقي وحافظ والرصافي قصائدهم عن دنشواي ، وعن الدستور .

لهذا كله كان الاتجاه الواقعي في القصة اول ما عرفه الادب العربي منذ اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .



في تلك الفترة كن لا بد من ظهور رواية ( زينب ) للدكتور محمد حسين  
هيكل التي استمد وقائعها من المجتمع العلاحي . ولم يكن بد من ان يصدر  
طه حسين « الايام » مدونا فيه ذكريات طفولته في الريف المصري ومجتمع  
العلاحيين ، ثم « دعاء الكرون » .

حتى حركة الترجمة قاثرت بالدوق الادبي الذي كان سائدا آنذاك . لقد  
وجد حافظ ابراهيم انه يؤدي واجبا شبيها بالواجب الذي يؤديه حين يكتب  
الشعر ، اذا هو ترجم رواية فكتور مرغو ( البؤساء ) فاضطلع بترجمتها بالرغم  
من عدم تضلعه باللغة الفرنسية . اما محمود تيمور وهو من رواد القصة القصيرة  
في الادب العربي الحديث ، فهو تلميذ امين للكاتب الفرنسي غي دي موباسان ،  
وبلغ محمود تيمور ذروة التمسك بالواقع والالتزام في روايته ( كليوباترة )  
في خان الخليلي التي اتحدت الحوار فيها الى مستوى التعيينات السياسية على  
الوضع العالمي والصراع بين الدول الديمقراطية والمحور . لكنه لم ينبج من  
التأثر بالاتجاه الرومانتيكي كما يفهمه اكثر الادباء العرب في كثير من آثاره .  
ان الرومانتيكية تعني لدى الغلبة الادباء العرب وقرآتهم الشدح عن المحث  
والجمال والطبيعة ولا شيء اكثر .

يقول رئيس جوري في كتابه ( الفكر العربي الحديث ) متحدثا عن تلك  
الواقعية المبكرة « ان ادباء العرب ومفكرهم وجدوا انفسهم امام قيم ومثل  
ومعقولات جديدة شاعت على الالسة والالام ابان الثورة الفرنسية وتأقلموا  
الافواء والقرطيس في الشرق العربي ، فقد طفق الناس يتحدثون عن الوطن  
والوطنية والامة والقومية والحرية والمساواة والحقوق الوطنية كنتيجة لتشبع  
اعلام الفكر العربي بمبادئ الثورة الفرنسية امثال امين الريحاني واديب اسحاق  
حيث وجدوا في تلك المبادئ صالتهم وعرفوا فيها الدواء الناجح لادواء الشرق  
المرمته » .

لكن الاتجاه الواقعي في القصة سرعان ما اندحر امام الاتجاه الرومانتيكي  
الذي يمكننا القول بان مصطفى لطفي المنفلوطي كان رائده الاول او من اوائل  
رواده على الاقل .

وظل الاتجاهان الواقعي والرومانتيكي في قصة متعاضدين دون ان يظهر  
من اي الاتجاهين اثر شامخ حتى طلع نجيب محفوظ بروايته الرائعة ( حان  
الخليل ) التي كانت فاتحة عهد في القصة الواقعية الرائعة .

وفي خلال تلك الفترة لم تخل المكتبات العربية ولا الصحف من قصص واقعية



على الطريقة الشيوعية امثال قصص ذو النون ايوب ورواياته ، او من ترححات لنقص الروايات الشيوعية كرواية « الام » لكسيم غوركي التي تعاون على ترجمتها عدد من شيوعى العراق عام 1934 ، وحوالى ذلك .

لقد سمى اديب شيوعى آخر ذو النون ايوب ب (المقاص) مشتقا الكلمة المزج بين المقالة والقصة . ورغم ان مقاييس الادب الشيوعى ترى فى القصة والرواية ارقى الفنون الادبية ، متحسنة لها اكثر حماسا للمقصيدة او المسرحية لسهولة نشر الافكار الشيوعية عن طريقهما لم يستطع ذلك المفهوم ان يلقي رواجاً فى المجتمعات العربية . ذلك ان الطبقة الكادحة وهى العمود العقرى لكل حركة شيوعية اشد طبقات المجتمعات العربية جهلا . ان تسعة وتسعين بالمائة من العلاحين والعمال العرب اميون ، ولا يمكن ان يقرأوا قصة او رواية فتتسرب المفاهيم الشيوعية الى انفسهم عن طريقها . كما ن من الصعب على المنظم الحزبى او رئيس الخلية الشيوعية ان يقرأ رواية « الام » لكسيم غوركي مثلاً ، على اعضاء خليته .

اما الشعر فامر ايسر . فى **صبح الشاعر** الشيوعى ان يلقي قصيدته فى المحلات والاجتماعات ، وفى **صبح المنظم الحزبى** او رئيس الخلية الشيوعية ان يتلو قصيدة « جماهيرية » على رفاقه فى اجتماع حزبي او جلسة حزبية .

واذا خضع كثير من الشعراء الشيوعيين لمقاييس النقد الشيوعى فان اشباح دستوففسكى وجيمس جويس وفولكنر ظلت هى المسيطرة على نفس القصاص الشيوعى وهو يكتب اقصوصته او روايته . نجد ذلك واضحاً للغاية فى انتاج القصاص العراقى عبد الملك نوري ، المحسوب على الشيوعيين - انه يؤكد ، اغلب الاحيان ، على اهمية المونولوج الداخلى وتهاويل اللاوعى . ولعل هذا من بين الاسباب التي ادت الى عدم صعود نجمه فى فلك الادباء الشيوعيين العرب .

وحين ارتقى مد الحركات الشيوعية فى البلاد العربية ، فى اعقاب الحرب العالمية الثانية ، عمت جو الادب العربى موجة من القصص الواقعى او « الملتزم » واذا ما تذكرنا الطريقة الشيوعية فى كتابة القصة القصيرة او الرواية ، ادركنا اى نوع من القصص والروايات هو الذى عم وساد . لعل انجح ما صدر من تلك القصص والروايات ذات الطابع اليسارى ، بل هو انجح بالفعل ، كتاب « المذبذبون فى الارض » للدكتور طه حسين والقصص التي نشرها مارون عبود فى مجلة الطريق الشيوعية فى لبنان .



وما لبث جان بول سارتر ان اطلق دعوته الى الالتزام فوجدت تلك الدعوة صدى لا في اوساط الادب الشيوعي - الذي هو ملتزم منذ البدء - وحسب وانما في اوساط الادب القومي ايضا . فكثرة القصص التي تتحدث عن النكبة الفلسطينية وعن كفاح الجزائر . ان احسن ما كتب في هذا الموضوع دون منازع هو قصتان قصرتان كتبتهما السيدة سميرة عزام ، الادبية الفلسطينية ونشرت في مجموعتها «...» وقصص اخرى وقلبيها في الحودة بعض القصص التي كتبها الدكتور عبد السلام العجيلي ، حول موضوع فلسطين ذاته .

اما الروايات التقدمية الملتزمة فلعل « نصر الشوق » للكاتب العربي الكبير الاستاذ نجيب محفوظ احسن ما صدر منها . وقرأت ، وسمعت كثيرا من الشدة على رواية الهماء الاسناد مطاع صفدي « من ادباء الاقليم الشمالي من الجمهورية العربية المتحدة وسموها « جيل القدر » لكنني لم اقرأ الرواية ذاتها غير اني سمعته من ناحية اخرى يهاجم على تلك الرواية من قبل بعض الفئات الحزبية .

هذا عن القصة : اما عن المقالة فلم يرتفع الى مستوى الادب الا القليل من المقالات الملتزمة . ولعل مقالات محمد ناجوري - وهو شيوعي - من احسنها . ويجب ان لا ننسى بعض المقالات التي كتبها الدكتور طه حسين وعالج فيها كثيرا من الامور السياسية والاجتماعية .

ولم يعرف العرب المسرحية الملتزمة التي ترتفع الى مرتبة الادب . لقد ألف الشيوعيون كثيرا من المسرحيات « الملتزمة » حسب مفهومهم للالتزام - لكنهم كتبوها باللغة العامة .

هذا هو الادب العربي الحديث في التزامه وعدم التزامه . يحتل الشعر مكان الصدارة منه وتقف المسرحية في المؤخرة . فيه نوعان من الالتزام : الالتزام الشيوعي وكلكم تعرفون ما هو « الالتزام » عند الشيوعيين . اولي بهم ان يسموه « الزاما » والالتزام القومي الحزبي وهو لا يختلف عن الالتزام الشيوعي الا في بعض التفاصيل . ثم الالتزام اللاشيوعي الحزبي ، التابع من نفوس الادباء لقد قدم ادباء هذه الفئة نماذج رائعة من الادب الملتزم لكنهم اندحروا في المجتمع الذي يسيطر عليه التعصب الحزبي الى حد الجنون .



الجزائر

التبيين

العدد رقم 6

1 أبريل 1993

V تراثيات

الالفية الوردية  
أرجوزة في تفسير الأحلام  
نظم عمر بن الوردى



## الالفية الوردية أرجوزة في تفسير الاحلام نظم عمر بن الوردی

تحقيق: عبد الحسید العلوجی

### الناظم: حياته وآثاره

هو أبو حفص، زين الدين، عمر بن مظفر بن عمر بن محمد بن أبي الفوارس ابن الوردی المعزى الكندي. ولد في معرة النعمان (سورية) عام 691 هـ / 1292 م. وتوفي في حلب عام 749 هـ / 1349 م. اشتهر في الموروث العربي أدبياً، فقيهاً، لغوياً، مؤرخاً، نحويّاً، واستقام عند علاء الدين الموصلی - في إحدى اجازاته - علامة الأتام، وأفقه الشعراء، وأشعر الفقهاء. ورسخ شعره، في ميزان الشيخ جلال الدين السيوطي، على الذرة العليا والطبقة القصوى، فكان - كما قال تاج الدين السبكي - أحلى من السكر المكرر، وأغلى قيمة من الجوهر... بل هو، في مذهب صلاح الدين الصفدي، أسحر من عيون الغيد، وأبهى من الوجنات ذات التوريد. ومن نظمه:

لاتقصد القاضي إذا أدبرت      دنياك وأقصد من جواد كريم  
كيف يرجي الرزق من عند من      يفتي بأن الفلح مال عظيم

درس ابن الوردی في معرة النعمان وحماة ودمشق وحلب، وقرأ على شرف الدين البارزي وغيره، وحدث عنه أبو البسر ابن الصائغ الدمشقي. وكانت الرواية عنه غزيرة. وقد ارتبط بعلاقة ثقافية مع قدوة حلب الشيخ العابد محمد نبهان الجبريني المتوفى سنة 744 هـ / 1343 م.. أكد بقوله:

وكنتم إذا قابلت جبرين زائراً      يكون لقلبي بالمقابلة الجبر

كما كانت بينه وبين صلاح الدين الصفدي مناقضات شعرية لطيفة استقرت في كتاب (ألمان السواجم).



ويشير مؤرخوه إلى أنه ناب من القضاء، بحلب، في شهابه عن الشيخ شمس الدين محمد بن النقيب زمنًا قصيرًا، ثم عزل نفسه، وحلف لا يلي القضاء إثر حلم رآه.. ليوقف حياته على النتاج العلمي والتصنيف في فروع المعرفة، وكان من حصائل هذا الموقف البارح أن يخلف للأجيال التصانيف الآتية:

1- أبكار الأفكار في مشكل الأخبار (كما في هدية العارفين).

2- الألفية الوردية في التعبير (كذا في كشف الظنون، وقد سماها الزركلي في الإعلام: ألفية في تعبير الأحلام، وورد عنوانها في الموسوعة العربية الميسرة: تفسير الأحلام.. وأشار إلى أنها طبعت عدة مرات في القاهرة، ويبدو أن هذه الطباعات قد صدرت في أواخر القرن التاسع عشر، فأصبحت أثرًا تادوا يصعب الإعتناء إليه، وأنني بالرغم من حرصي على قراءة إحدى طباعاتها لم يحالفني التوفيق- حتى بعد التنقيش المتأخر في مكتبتنا المعروفة- في العثور على ما ينقح غلتي.. وهذه الحقيبة هي التي حملتني على النهوض بإخراج نص سليم من هذا الأثر النفيس، اعتماداً على نسختين خطيتين منه، في دار صدام للمخطوطات، إحداهما برقم 32863 وهي ناقصة تقع في 19 ورقة. والأخرى برقم 1/10528 كاملة تقع 32 ورقة ومن المؤلف أن أجدهما في نسختين سقيمتين، فقد شاء الناسخ، عن جهل قاصح، أن يهادنا الخلل في ترتيب الأبيات، ولم يتورع أحدهما عن تقديم العجز على الصدر، والإنفراد ببعض الأبيات عن الآخر الذي سها عنها. إضافة إلى التصحيف والحذف والتحريف والخطأ النحوي. وفي مواجهة هذه الآفات حاولت أن أستخرج ما لعله يصلح نصاً مقبولاً.

3- محور الشعر (كما في الموسوعة العربية الميسرة).

4- البهجة الوردية في نظم الحاوي- من مروج الشافعية (كما في هدية العارفين والموسوعة العربية الميسرة، وجاء عنوانها في در الحبيب بصورة: بهجة الحاوي).

والمعروف أن الحاوي الصغير في المروج من تصنيف نجم الدين عبد الغفار بن عبد الكريم القزويني المتوفي سنة 665 هـ (كما في الذيل على كشف الظنون)، والمشهور أن البهجة الوردية منظومة تقع في خمسة آلاف بيت من الرجز، وقد نهضت مطبعة الحلبي في القاهرة بطبعها سنة 1330 هـ. وحظيت (البهجة) باهتمام الشراح بعد وفاة ابن الورد، فقد شرحها شهاب الدين الرملي المتوفي سنة 844 هـ وعماد الدين إسماعيل بن إبراهيم القدسي المتوفي سنة 852 هـ ويوسف بن أحمد الحلبي المتوفي سنة 885 هـ، والقاضي زكريا الانصاري المتوفي سنة 910 هـ، ناصر الدين الطبراني المتوفي سنة 966 هـ (كما في كشف الظنون).

5- تلمة المختصر- وهو ذيل لتاريخ أبي الفداء: المختصر في أخبار البشر، وقد وصل بحوادثه إلى سنة 749 هـ / 1348 م، وقد عرف باسم: تاريخ ابن الودي. وطبع في القاهرة بمجلدين سنة 1285 هـ (كما في الإعلام للزركلي، والموسوعة العربية الميسرة).

6- التحفة الوردية في نظم اللمعة لأبي حيان (كذا في هدية العارفين، وسماها محمد بن شبيب: التحفة الوردية في مشكلات الأعراب. وهي منظومة تقع في (150) بيتاً من الرجز مع شرح بمزوج. وقد نشرها المستشرق ابشت كرسالة جامعية في برسلو سنة 1791. ومن شرحها نسخة خطية في برلين



- برقم 6703-6704. ويبدو أن هناك تصحيحاً في العنوان فلسفة أبي حيان الأندلسي في هدية العارفين.. هي (اللمحة البدوية) التي قبل عنها في كشف الظنون أنها تختصر في النحو لأبي حيان محمد بن يوسف الأندلسي المتوفى سنة 745 هـ.
- 7- تذكرة الغريب- منظومة في النحو، نهض باظمها بشرحها (كما في كشف الظنون وأعلام الزركلي). وجاء عنوانها في (الموسوعة العربية الميسرة): تذكرة الغريب.
- 8- خواص الأحجار والجواهر- أرجوزة (ورد ذكرها في الموسوعة العربية الميسرة).
- 9- ديوان شعره (كما في هدية العارفين) يضم شعره ومقاماته (كما في الموسوعة العربية الميسرة). وقال الزركلي في الأعلام: فيه بعض نشره ونظمه. وذكر محمد بن شنب أنه يحوي أشعاره ومقاماته ورسائله ومقالاته ورسائله في الطاعون. وقد صدر هذا الديوان عن مطبعة الجوانب في الأستانة سنة 1300 هـ.
- 10- الرسائل المهدية في المسائل الملقبة (كما في هدية العارفين). وجاءت بعنوان: المسائل الملقبة في الفرائض. (كما في الموسوعة العربية الميسرة) وأشار إليها محمد بن شنب بعنوان المسائل المهدية في المسائل الملقبة وقال أنها منقوطة في (71) بيتاً من الرجز في الأنساب، ومنها نسخة في دار الكتاب المصرية.
- 11- شرح ألفية ابن مالك (كما في أعلام الزركلي) وقد نشره ألفية ابن مالك. وقد ورد هذا الشرح بعنوان: تحرير الخصاصة في تبير الخلاصة (كما في الموسوعة العربية الميسرة) وأشار محمد بن شنب إلى وجود نسخة خطية منه في دار الكتب المصرية.
- 12- الشهاب الثاقب- في التصريف (كما في الموسوعة العربية الميسرة) وذكره محمد بن شنب بعنوان: (الشهاب الثاقب والعذاب الوقوف) وأثر إلى نسخة خطية منه في آيا صوفيا برقم 1943.
- 13- شهود السوء (كما في الموسوعة العربية الميسرة).
- 14- صفو الرحيق في وصف الحريق (كما في هدية العارفين).
- 15- ضوء الدرة في شرح ألفية ابن معطي (كما في هدية العارفين وأعلام الزركلي). والمشهور أن هذه الألفية معروفة باسم (الدرة الألفية). وسماه حاجي خليفة في كشف الظنون: ضوء الدرر.
- 16- اللامية- قصيدة مشهورة، مطلعها: (إعترل ذكر الأغاني والفزل). ذكرها إسماعيل باشا البغدادي في هدية العارفين، ثم التبس عليه الأمر فذكر في مكان آخر من كتابه ما سماه به (نصيحة الإخوان ومرشدة الخلال) ولم يعلم أن هذه النصيحة هي القصيدة اللامية نفسها. والمعروف أن اللامية منظومة أخلاقية تقع في (77) بيتاً من بحر الرمل. وقد نشرها يوسف داود الرباني في كتابه (تنوير الألباب) المطبوع في الموصل سنة 1863، وأثبتها الشرواني في كتابه (نفحة اليمن). وأشار محمد بن شنب إلى أن إسحاق كنان قد ترجمها إلى الفرنسية، ونشرها في تونس عام 1900.. كما نشرها المستشرق رو في الجزائر سنة 1905 مشروحة ومعززة بترجمة فرنسية.
- 17- اللباب في علم الاعراب- قصيدة مشروحة (أشير إليها في كشف الظنون وهدية العارفين وأعلام الزركلي والموسوعة العربية الميسرة).



- 18- مقامات ابن الوردى (كما في الأعلام للزركلي).
- 19- مقامة في الطاعون الأعظم (كما في الموسوعة العربية الميسرة).
- 20- الملقبات الوردية- في الفرائض (قبل عنها في هدية العارفين. أنها منظومة).
- 21- منطق الطير- في التصوف (كما في الموسوعة العربية الميسرة). وجاء بعنوان (منطق الطير بإرادة الخبير) في كشف الظنون، وبمعنوان (منطق الطير لإرادة الخبير) في هدية العارفين.
- 22- النفحة الوردية- ظن صاحب هدية العارفين أنها في التصوف. وقد غاب عنه أنها مقدمة في النحو اختصر فيها نظماً (ملحة الاعراب) لأبي القاسم الحريري.. ثم شرح هذا المختصر (كما في كشف الظنون وأعلام الزركلي والموسوعة العربية الميسرة). وقد شرح (النفحة) الشيخ أبو الحسن البكري (كما في الذيل على كشف الظنون) وعبد الشكور (كما في كشف الظنون).

\*\*\*

وتبسوا ابن الوردى منزلاً مرموقاً بين مضامين المراجع والمصادر المعبوسة على الموروث العربي - الإسلامي... فهو قد تألق في المظمان الآتية:

- 1- الأعلام (خير الدين الزركلي) دار احلم للملايين- بيروت، 1979.
- 2- أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء (محمد راغب الطباخ) حلب 1342 هـ.
- 3- إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون (إسماعيل باث البعداوي) استانبول، 1947.
- 4- بدائع الزهور في وقائع الدهور (أبن إمام) مصر، 1311 هـ.
- 5- البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع (الشوكسي) مصر، 1348 هـ.
- 6- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة (جلال الدين السيوطي) تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى اليابى الحلبي- القاهرة، 1965.
- 7- تاريخ آداب اللغة العربية (جرجي زيدان) مصر، 1913- 1914.
- 8- تاريخ الأدب العربي (كارل بروكلمان) - الأصل الألماني، بريل، ليدن 1943- 1949 والملحق ليدن، 1937- 1942.
- 9- الجامع ( محمد عبد القادر باطرف) دار الرشيد للنشر- بغداد، 1981.
- 10- دائرة المعارف الإسلامية: مادة (ابن الوردى)- بقلم محمد بن سنيب. (الترجمة العربية- كتاب الشعب) القاهرة، 1969.
- 11- در الحلب في تاريخ أعيان حلب (ابن الحنبلي) تحقيق محمود الفخوري ويحيى زكريا عبارة، دمشق، 1972- 1973.
- 12- الدور الكامنة في أعيان المئة الثامنة (ابن حجر العسقلاني) حيدر إباد- الدكن، 1945- 1950.
- 13- شذرات الذهب في أخبار من ذهب (ابن العماد الحنبلي) المكتب التجاري- بيروت، طبعة مصورة، دون تاريخ.



## النص القسم الأول-

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الفقيه عمر ابن الوردى: مبشر المحسن في المنام يا خالق الخلق وخبير منعم والآل والأصحاب والأنبياء وبعد، فالتعبير علم حسن قالت به أعين كل ملأ وقد نظمت هذه الأرجوزة ألفية كالهدى في التمام وكل باب الملحقات زدت ومن كتاب أبي سعيد ثم ختمتها بباب أعظم باب طويل ذي منزلة عالية وإن أكره فبسه عما قبل وينبغي لتأطر أن يهيا فالناس لم يهتفوا في العلم ما صنفوا إلا رجاء الأجر لكن قديت جوداً بلا حقد والله عند قبول كل قائل وأسأل الله صلاح الحال

الحمد لله المعيد المهدي ومنذر المنيء في الأحكام صل على محمد وسلم فالكل ذخري يوم يدعو الداعي ونضله عن يوسف مبين ثم خصصنا نحن أهل القبلة في عمله كافية وجيزة تجمع ما في درة الأحكام حتى سوى الذي أثنىها أوردته جئت بكل نادر مفيد مصوتة على حروف المعجم حموى من المنير المنير أحسن شمساً فمن فائدة لا يخلو لي زيفها فتلك من نظم الصبا لكي يصيروا هدفاً للذم والدعوات وجميل الذكر ولا يضرع الله أجراً لأحد وذو الحجا من نفسه في شاغل لي ولكم والفوز في الحال

### باب آداب المعير

أبدأ بخبير لسؤال الآتي واكتم عوار الناس إن عبرنا وغلب الأرجح والأقوى اعتبر كضارب الظهور وسقط المسجد

والحمد لله وبالصلاة واحذر من الأعجاب إن أصبنا إذ في المنام الخير والشر ذكر فرجع المسجد وأدرا الردي



وقيل في التأويل ليس يندب ولا إذا جنّ الظلام واخستلط والإشتقاق في الأسامي أصل فاعمل به إن غابت الأصول كقولنا في سوسنة سوء سنة وإن رأى المريض سالماً نجواً أو واحداً أو امرأة أو سقراً والمعبد رؤياه تخص المولى وانتقل إلى الوالد رؤيا النجول وأصدق الرؤيا لأصدق البشر فإنها ضعيفة في الأغلب وفي الكرى إن قصّها فهي كما والميت والهيات والملائكة حلالة الإيمان قالوا الناطف ومن يقصّ كاذباً فالخبر في وغلط النهي على الكاذب في ومن يقصّ صريحاً ومن يزول

إذا تطلع الشمس ولا إذا تفرّب ولا إذا مازالت الشمس فقط عن ابن سيرين وصحّ النقل أوقصصت رؤياه والدليل وفي النعنام نعمة مبيّنة وأن رأى مسافراً أو مخرجاً فهو قريباً ساكن تحت الثرى وماترى المرأة نال البسملا إن كان هؤلاء غيباً أهل وإن يكن كذوب قول أو كفر وربما صحت كرويا الجنب قيل له والطفل إن تكلمنا أقولهم وافقت مباركاً وللمحبب الشمل والتلاطف ومن يقصّ كاذباً فالخبر في تلك لعنهم كما عن يوسف منامه ولهياهر المحرك في أول الدهيار فهو أفضل

### باب آداب النائم

واستقبل القبلة واقراً واذا كرا ومن يتمّ على الشمال لا تمحّ ولا تؤول مما رأيته على إذا اضطجعت واستعذّ وأطهرا وصحّ مما سواه وهو مستخّ من هو من علم ومن علم خلا

### باب كيفية الرؤيا

عن دانيال الروح تلقى ساجدةً قتد من غير فراق للجسد يرجع لاستيقاظه كالبرق للجسد ثم منه للروح وقصد من نقطات القلب ثم قيل ما لله تحت عرشه مرصدة صحبة صديقين ثم ما يجد في سرعة ويدرك المرقى قالوا مقدر الروح في دم محمد مثل في أم الكتاب فاعلمنا



## باب أقسام الرؤيا

أقسامها ثلاثة عن النبي  
والثاني محزين من الشيطان  
فقال له رؤياه ورا حجاب  
وإن يكن في صورة مثل لك  
أو مبيت أخبرنا بالباطل  
أو قد رأى النبي مكفوف البصر  
أو السماء تزينت بالبحر  
والطود كالرملة والأرض إذا  
تصبحت ومن رأى ماكرها  
ولا يقص ما رأى على أحد

أو كلها بشرى إلاه الأقرب  
وثالث من هذه الأقسام  
خبر وبشرى لأولي الألباب  
أو مرسل أباح فحشا أو ملك  
أو قد رأى الفيل بقدر النمل  
أو أنه يفعل فعل من كفر  
والأرض ليس بها كل نجم يري  
دارت رحي فهو من الشيطان ذا  
فليستعد برئه من شرها  
ولا تغيبه عن الهادي ورد

## باب منام الهمة

وعاشق رأى الحبيب سلبا  
وخائف رأى العدو فسد برل  
ومكشعر الأكل رأى الفسي ومن  
ونائم في الشمس بالجسم رمي  
من بعد ما يضرب في نومته

أو معرض عنه ولم يكلمها  
وحائع سام وفي النوم أكل  
سام يسرد فمن الماء أفستق  
ومن يحسن بقطة بالآلم  
فلا تزول فهو من همة

## باب أوقات صحة الرؤيا

أصدقها إذا جرى الما في الشجر  
ومما يراه عند قرب البحر  
وأربعين آخرت لبوسنا  
وبعد يومين تحمل النذرة  
وهي على جناح طير فساذا  
والقبيرواني الأقسام قائل

وضمها إذا ورق الفصن انتشر  
أو انشقاق الفجر لم يؤخر  
وبعد عامين أتت للمصطفى  
كي لا يطول غيابه وفكره  
أوكتها حلت ببشرى أو أذى  
بأن رؤيا دي النعماس باطل

## باب في أضغاث الأحلام

أضغاثهم أربعة فبلغم  
فحيث ما يخلب في الطبع الدم  
وكثيرة السوداء ترى ليلا هدى

كذلك سوداء وصفرا ودم  
يريك محمرا وحمررا يضرم  
والهول والبلغم موحيا وندي



وكثرة الصفراء تريك الصاعقة والنار والأصفر للمرافقة  
والإمتلاء يريك حمل الثقل والبس قميصاً وضد العسل  
ومما عدا هذا وماضاهاء أول كماما في شرحنا تراء

### باب في رؤية الله والعرش والكزسي

ووعيد ربي في الأمسود حق ولا يرى الرحمن غير النجباء  
وسخط ربي من عقوق الوالد لكن لعظم الأجر يأتيه سقم  
ونظرة الله البنا رحمة ومن رأى الله فخير فليطب  
ومن رأى الله بخير ما وصف والعرش والكزسي زاكمي العمل  
وقربه مغفرة وصدق وإن تجلى في مكان خيرا  
ولطفه لطف بكل راقب فأمرة بالتقوى وبالزهد الأهم  
والخصب في بلادنا والنعمة لأن ربي قال واسجد واقترب  
فذلك عن سهيل حق متعرف والعرش للمريض فالنعش يلي

### باب في رؤية القيامة والجنة والنار

نجما وفاز من رأى القيامة ومن ينزل من الجنان ثمسرا  
وساكن الجنان أزواجا صاحب هذا إذا كان مريضا ولمن  
والنار زجر وهي سجن إن دخل وزايل الأقسام عنه عاصي  
ومن يرى من الجحيم قد خرج قاعدة كل منام ضمه  
وقبل تحذير من الظلام أفساد علما ثم عيشا نظرا  
وهو على الملم موت مقترب صبح يكون فعله فعلا حين  
والمشي في الصراط هول وجل كداحل النار والاقتصاص  
ينال عفة وتقوى وقرج نار فحذر من سريع فتنة

### باب رؤية الملائكة والسماء

وقيل أملاك السماء نصر ومن رقى السماء وليس يصعد  
ومن بنى بيتا بها يتشهد وفي غنى صاعدها مقوما  
وأول السماء بالسلطان وقيل غيبث نافع وصر  
وعز والنازل منها محمد وباعها المفتوح غيبث برد  
وأينما ينزل فغيبث قد هما وقصصه المشيد الأركان







وإن محمداً ملك ليس شرد  
 وإن محمداً شاهد لم يقل  
 ومن على نبينا قراء  
 وجعله من خلف ظهر بدعة  
 وفقده من بلد موت الملك  
 وآية بضمناها معبودة  
 فمن تلا الحمد ينال وطره  
 وآل عمران انصدام نفع من  
 وفي النبا إرث ونسوة وفي  
 أنعامهم صون وغوث كاف  
 واعبر لتالي سورة الانفصال  
 لكن يموت نازحاً والتسوية  
 يونس فوز من سقام وحزن  
 ويوسف بغضنة أهل التتالي  
 والرعد حمد وانتظر قدوماً  
 والحجر قد جأت له أحكام  
 وجودة السيرة للحكام  
 وللتجار سؤدد على العصب  
 والنحل علم وأفسر وحب  
 وتهمة أو نكبة في الأسرا  
 والكهف للعمير وحسن الحسا  
 ومريم يتبره ثم بهتدي  
 والأنبياء بفعل ما قد فعلوا  
 والمؤمنون عسفة والنور  
 والفرق بين الحق والباطل في  
 وعسر رزق قد أتى في الشعر  
 والقصص الفوز وعلم وحكم  
 والروم للجمال وللعلوم  
 والمجدة القيام في الظلماء  
 وفي سبا شجاعة النفوس  
 يس حب المصطفى والآل

ومحرو قاض عزله أوفقد  
 ومشترى المصحف زكي العمل  
 لابد أن يخضع يا بشرا  
 ويسمع به بيع التقى بالندعة  
 أو منهج الجور هناك قد سلك  
 وبعض سورة ككل السورة  
 وولد ونسحة في البقرة  
 ناسبه وابن بفارق الوطن  
 مائدة جود وقوم لاتفي  
 والعلم والأموال في الأعراف  
 بالعز والنصر وحسن الحسا  
 حب ذوي الدين وحسن الأوبة  
 وهود فسحة وعهد عن وطن  
 والحظ في البلاد والأموال  
 من غاب في سورة إبراهيم  
 خبث فأهل حفظوا والتاموا  
 وللملوك الرسل بالحمام  
 وللعيل موته حيث اقترب  
 محمد وآله والصحب  
 وقيل بل حسنى له ومشري  
 وأمنه من قسنة الدجال  
 لكن بظه ورد ليل أسود  
 والحج حج والمريض ينتقل  
 المسلم والمعروف والأجور  
 تلاوة الفرقان والرزق الوفي  
 والنمل فاق الأهل أو ملك الوري  
 والعنكبوت وحدة من بعد لم  
 لقمان توحيدك للمقيوم  
 وسورة الأحزاب مكر الرائي  
 وفساطر فيها رضا القدوس  
 والصفات حرفة الخلال







والليل عسر الرزق والثالي الضحى  
وفي ألم تشريح أمان من ألم  
وابن يعشش صالح في العلق  
ولم يكن بشري وانذار كما  
والعاديات قل فجور الحاضر  
والخوف من قارعة مع المذر  
والعصر انذار ويشري محرزة  
والفيل نصير ونجساح وإذا  
قريب رزق لا عنا ولا تعب  
والكثير النصير على الأعادي  
والكافرون في جهادهم سمى  
قال ابن سيرين بها قرب الأجل  
ثبت يدا هلاك مال للفنى  
ومن تلا في قل هو الله أحد  
والعلق النصير وحس الحبال  
ومن شياطين وسمواس نجما

### باب في الآذان والإقامة والصلوات الخمسة

وفي الآذان الحج للمسلم الحسنة  
وهو لدى موضعه محمود  
ومن رأى قد زاده أو أنقصا  
ومن يجب من أذنوا تهجدا  
وهو ولاية لفريق الأهل  
وهو خصام دون وقتبه ومن  
ومن رأى يعمر مسجدا نكح  
والمرص والمئة والتطوع

لكنه في التفسر نهمة وظن  
قالوا وفي الحمام لا يجود  
فهو بقدر النقص جار وعصى  
وداحل الكعبة ذا لن يعمدا  
قصد بلوغ الصوت منه ولي  
يقم صلاة فهو ينجو من غن  
امرأة وقيل برة وضع  
في الصلوات كل خير يجمع

### باب رؤية القاضي

ومن يلى القضا ليس أهلا  
والقاضي أن يجهل قرب الناس  
والقاضي إن يعدل فذاك بمنزل

يبلى بشيء لك يطفئه حملا  
أوحى داراً بالطبيب الآسى  
وان قضى على مريض ارتحل



## باب في الامامة

ان أم أهل قسبيلي ولاية وعمر غير الأهل من نهاية  
وان تؤم امرأة ككالرجل وقيل بل فضيحة بها نحل

## باب في الشمس والقمر والنجوم

والشمس سلطان فان تكف ظلم  
والشمس والبدر هما أم وأب  
ونكبة ان نزلت على الشرى  
ورفعمة ثم عنابة متى  
وحرها في الجسم ظلم من ملك  
في رطل سلطان وينجو ومضى  
فان تجلت بعدد زال السقم  
وهي افتتاح ان بدت في الغرب  
ورد آبق لمن يسافر  
ومثله الزهرة والمريخ بل  
ولطفها بالشخص هز رائد  
والسيف للمريخ ثم الحذر  
والمشتري أوله بالخمران  
وسائر النجوم صاحب المصطفى

ثم الهبوط العزل أو موت هجم  
والشمس أما زوجة أما ذهب  
وقسبيل زوجة بدار من يرى  
حلت على فناء قوم في الشتاء  
وان صفت لناظر فبذلك  
جللها الغيث فسقم نعمتا  
ومن يماثلها يسلطن في الأمم  
لكن الذي السقم شفاء الوصب  
والخمر والبدر لمن يواز  
عذار والمشتري ثم زحل  
وكسحاب الديوان قبل عطاره  
ثم زحل إن قسبيل نحس أكبر  
والزهرة الزوجة للسلطان  
وفرقة منها شتات الشرفا

## باب في بني آدم واختلاف أعضائهم

والشيخ مجهولاً هو الجدة إذا  
وقيل في الشيخ صديق والحدث  
والطفل أن يحمل ملاماً فهم  
كذا العجوز وفناء سلمت  
ثم النساء إن جهلن أفضل  
والمرأة العمام وللنساء  
وجدهن أن كثرن والخصي  
وتخرج الرؤيا إلى النظمير  
ومن أب لابن أو بالعكس كي

يقصر أو يضعف فالجدة كذا  
إن كان مجهولاً عدو قد نكث  
والكاعب الحسناء دنيا للام  
مجهولة عليك دنيا قد نكت  
والكهل جد المرء حيث يجهل  
إن جهلت شخص من الأعداء  
يجهل من ممالك الله اخصص  
والأخ والسمي والظهير  
لاتذهب الرؤيا سدى بغير شيء



والرأس أن يعظم فمال يزكو  
والرأس للمرقيق فهو سيده  
والشعر إن يكثر ويشعث فهو هم  
وإن يزل شعر النساء زال الحياء  
ومثلته التقصير والشعور  
والرأس إن بان بفقر ضرب  
والرأس ألف ذهب والجبهة  
والنقص للحجاب في التزيين  
والعين عين ماله واليمين  
وتقبل بل فتدت حبيب الرمد  
والأذن في التعبير زوج الرجل  
خشوع صوت المتولي عزل  
والأذن للإتسنان أم وأب  
والأنف جلاء أو عظيم الأهل  
وهو مسترجم لذي سلطان  
وقطعة للعبد ضرر والشفة  
وقيل في الأنثى للإتسنان  
ثم الشئيا أخساسة والأم  
وطول ناب صالح طول بقا  
ثم الريا عيبات في المنام  
فالعلوم للأعمام والعيمات  
وأول الأخراس بالأجساد  
فما من البمين فالذكران  
ثم اعلموا أن وقوع الكل  
وإن تعمد في يد ففهم  
أو خاصم القريم وإن تفقد وما  
والطول في اللحية عسر وغنى  
والشيب في الفتى وقار وتقى  
والشيب في النساء فرط الغيرة  
والمرء إن عاد طفلاً يجهل  
ومن يصير كوسجاً فمذنب

أوصار رأس أسد فملك  
فالزيد والنقصان فيه يجده  
وقيل بل مال وشخ احتكم  
والخلق للفقير دين قضيا  
للجند إن طالت فلذا مشكور  
فهو فراق لرئيس الصاحب  
محل كربه لسان بكل وجهة  
والسمع والطرف قوام الدين  
إن طمست مصيبة وشين  
أولاه بالمصيان أو مقم الولد  
أوبنته والصوت عيبته الجلي  
وغنى للمعتقين فسطل  
وقلبه المنبر المرتب  
قطع لسان من ولي كالعزل  
أو حجة والذكر للإتسنان  
عون له أو صياحه ذو معرفة  
أهل ففهماسة قسيم المكان  
والأب والحقن بهن ذم  
وطوله شين لشخص فبقا  
أوكن بالأخوال والأعمام  
والسفل للأخوال والخالات  
وقلعهما ذو رحم يعادي  
وما من الشمال فالنيران  
بقاؤه بعد فناء الأهل  
دراهم وقلع بعض غرم  
عاجها فبعض أهل عدما  
وإن تجاوز سره فهو عنا  
وفي خطابه استشار مطلقاً  
وللصبي غمة وحيرة  
وقيل تجديد سرور يكمل  
وللحبة السوداء رزق طيب



وخضرة مع السواد قلة  
 والجديد للذمة والأمانة  
 وضوب عنق العبد بالعنق شرح  
 والذبح للمهموم فهو فرج  
 والمنكبان للقوى والكشف  
 بطن ومخ ومسعى وكبد  
 ثم البنان في الكرى والعضد  
 وقد تكون البند في التأويل  
 فقطعها إن لم تخن في النوم  
 وإن يكن أحمرها فمستحب  
 وقطع يمناء بين كساذبة  
 والصلوات الخمس فالأصابع  
 والمختصر العشاء في الإشارة  
 أو هذه الأولاد للإخمسوان  
 فضيقة لهم أو للفق  
 وطول شعر في سري مكاتبة  
 والأضلع النسا وكبر لذكر  
 وذكر الشخص ذكوره ولده  
 والانثيان الانتان أو محل  
 والكبر بأس لكن الصلب ولد  
 والفخذ الأهل وركبة الفتى  
 ساق الفتى القوي والساق العمر  
 وأن يكونا من حديد فسيقا  
 والظفر قدرة وإن جلد سلخ  
 ثم هزال المرء فقير واليمن  
 يرى لمرسه حسباً يقبر  
 أو سميت قتلك دنيا تكب  
 ومن يبلى ينفق بقدر ما خرج  
 والبهر للبرق وهو في سوى  
 وروث كل الحميموان مال  
 ويرل حسبات ودود نسل

في الدين والشعر اقيل زلة  
 والقسم بيت الأهل والأمانة  
 والذبح ظلم ذابح لمن ذبح  
 وامرأة قسد ذبحت تزوج  
 من النسا والظهر قالوا الكف  
 بجسوت مال والكبود الولد  
 قد قيل فيها اخوة وولد  
 للمخزن والشريك والوكيل  
 ذاك فسراق هؤلاء القوم  
 بشري وخمس مائة من الذهب  
 وطولها طول ودينا غالبة  
 والصبح إبهام يفتت القاطع  
 ومنهم من عكس العصابة  
 والصدر بيت الشرح والأحزان  
 والفقد للبدن فرط العشق  
 هم كمشعر أنفه وعائنه  
 وطوله ذكر حميد الأثر  
 فسقطعه انقطاعهم من بعده  
 نسل ومن تصغر انثياء ذل  
 أو قوة أو مهجة أو معتمد  
 كد وطول الظفر نصير قد أتى  
 فنقصه نقص خبابة لاتر  
 أو من زجاج فهو موت أزها  
 فذاك من مال وستر قد تسخ  
 مال ومن صار عروساً دون أن  
 وإن تكن له العروس تذكّر  
 والبول للفقير هم يذهب  
 وغسانط في موضع لاط فرج  
 موضعه مال يضيع في الهوا  
 كفسدته وريحه ينال  
 ويرل طين وتراب جـهل



والقصد من شأن الرهط ثم يزد  
والبشر أو دمايل أو سلع  
والقيء توبة فإن كان عسر  
وعوده الرجوع عن ظلم كسب  
والقيء إنفاق وقرض والشغل  
في الجسم أوله مجال مستجد  
في العنق والظهر ديون تجمع  
عوفي من ذنب وتاب منه سر  
وقليل بل يرجع عن شيء وهب  
إذا تقبينا فبماله يخل

### باب في النكاح

ونكاح رأى المنى بطلان  
ونكاح الإحصان برّ بهم  
واحتالت الدنيا لأنني الجارية  
مال حرام ونكاح المحرم  
وذلك حج في الشهور المحرم  
والذكر المحرم كالحریم  
وهي اختلاط الأمر أن تعرف وقد  
والمرأة العزما ودان البسمل  
منامه ونكاح الأعداء عدا  
وقليل بل ذاك خورن النعم  
ميتة وفي نكاح الزانية  
لم يرعها إن لم يكن في المحرم  
وإن تكن ماتت فبرّ بهم  
ونال نصراً نكاح البهيم  
يكون محلاً لي وغد حد  
ان زوجت بشري بمال جمل

### باب في الموت

ومن يميت أو آلة الموت يسرى  
والموت كسر الخشب ذون آله  
وحمله كالميت مال من ملك  
وكيل من تزوجت بميت  
والميت أعضاء رجلاً ونساً  
إلى أخ أو ولد فالمقببرة  
أو حلّ في مجالس الذكر وإن  
والقبر دار للمزنا ومن سكن  
ومن يرد من منزلاً موتاً ذكر  
أو يقصد الزواج باحتيال  
يفعل مثل فعله في عمره  
ومن يميت وفي سرير يحمل  
والنمش رقصة ومن يدفن قتد  
والدفن للفراب تزويج ومن  
فانقص الدين وإن نقصت  
وحمل ميت مال سحت ناله  
والميت في جنات عدن إن ضحك  
تبلى بنقص المال والتشيت  
من قومه فبإن شكا الكف أسا  
من يش فيها يختلط بالفجرة  
زار القبور فيسزور من سجن  
في القبر حباً ذاق سجناً ومن  
والقبر دار إن بنفسه احتفر  
وتابع الميت في الفهم مال  
كنابش عظامه في قبره  
يظفر وهذا إن يكن أهلاً يلي  
وقد نجح الخارج من قبر سكن  
يرحل مع الميت يذفن عسر الزمن



## باب في الحمل والرضاع والولادة

لواضع الفـلـام همّ وسـقـم  
والحمل خـبـير للرجـال والنـسا  
وقـسـيل بـل مـشـل والمره  
وتلد الاتشى اذا اسـرود ومن  
وعوفي السـقـيم رن يوضع لبن  
وقـد ينال فـسـرجاً وابـن ذكـر  
وان رآته من لهـما ابـن فـالـعـلا  
وكل من يـسـجـن بـحـزن يـبـلى  
وقـيل من يـحـبـس يـلى والرجـم سـب  
وان تـضـع جـسـارية نـالـت نـعم  
يزاد والانشى ذكـر وليـعـكـسا  
في الحمل أن تبيض وجهها مذكـره  
أوضع أو أـرضـع في السـجـن قـطن  
ومن له فـسـرج النـسـاء يـغـلـبـن  
يأتي لحـامـل رأت لـهـما ذكـر  
وغـيـر تـين أن رأت لن تحـبـلا  
ومن يـضـع عـن الطـريق ضـلـاً  
والسـب قـتـل ويـجـن من كـذب

## باب في الأرض وما يتصل بها

والأرض إن تعـرف زواج عـازب  
والأرض من يـحـفـر فـبـذاك يـكـر  
ومـدّها عـمـر وطاويها هـلك  
والروضة الحـضـراة يـنـ وـتـقى  
وساكن البيت يـمـر يـقـبـر  
والسـاب إن يـصـلـحـه عـجـار شـفي  
والجـبـص والأجـسـر في لظـى سـلك  
والحـسـائـط الشـخـص الجـلـيل ومـتى  
وان يـكـن في شـاهـر الدار سـقـط  
وان يـكـن بـداخـل فـهـو سـقـم  
إن كان في ظاهـرها قـد وقـعا  
والدرجـات من رقبـاها زهـدا  
والأرض والعـصـامت جـمـعاً إن نطق  
أو جهلت فـسـفـر في جـانـب  
والمال إن يـخـرج فـرـزق يـحـضـر  
وان يـكـن يـصـلـح للمـلـك مـلك  
والدار دنوباً المرء فـبـالضـيق شـقا  
إن يـنـقـسـر كـالـسـاب حين يـكـر  
ومن يـنـى بـالـلـبن يـحـسـن وـتـف  
والخـسـف والزـلـزال ظـلم من مـلك  
يـسـقـط بـدار فـهـو المـوت بـقـتى  
فـصـاحب الدار له المـوت التـسـقـط  
وهـدم دار غـثـائب فـيـها عـجـم  
بـداخـل الدار فـسـقـم فـجـمـعا  
وعـبـدّها هي السـنـون عـبـداً  
بـالـخـيـر أو بـالـشـر شـرعاً فـهـو حق

## باب في الشجر والشمار

والشجر الرجـال والمال الشـمر  
والنـبـق والرـمـان والتـبـعـر حـسـن  
والتـين رطـبـاً نـدم لـن جـنى  
والكـرم والنـخـلة ذو أصـل ظـهـمـر  
والكـرمـة المـرأة مـالـها ثـمن  
والمـتـب الأسـود همّ وعـنا



لكن متى عذَّ فضرِب من ملك  
والثين لالأكل آمن والعنب  
وكل أجناس القسيب رزق  
وأصفر الثمار سقم لا الرطب  
كذلك التفاح والقثا ندم  
والمر والقابض والحامض هم  
والخلو والعلق غنى بلا وجا  
وإن يكن ذا زوجة فهو ولد  
وكل تفاحه من شم أصغر  
ومن رأى التفاح في الكف نجح  
ثم البساتين جنين وحرم  
والهر والشعير والسمسم كم  
واللوز من عرب وكسره سبب  
والسبل الأخضر والقصر نعم  
والزروع في موضع **سرو**  
والحسرت تزويج وسبب في المزوع  
أو نطفة تعلق والبطيخ في  
وفي الأوان فهو طيب الترق  
والزرق في كثيرة كالمن  
وسائر البقول فتنة وهم

### باب في الجبال ونحوها

ثم الجبال والتلال الكرما  
ومن رقبها سباد أو يجرز  
وفي السقوط منه عسر ما طلب  
وملك طود قسوى من سيد  
والخفر في الجبال شغل يتعب

### باب في المطر والبحر والحمام

ورحمة الله على الأرض المطر  
وقد يكون جد رياه العسل  
وإن يخن موضعاً فهو حذر  
والمن إن يطر فغصب قد نزل



ومطر السببوف خلف ونقم  
والخوض في الطين وفي الماء الكدر  
والماء إن صلفا فزرزق طيب  
والماء إن طغى ففضد ينهض  
والسخن قدير الحر يذوي القتل  
والذل يلقى من له الماء غمر  
وهو غمرور بامريء قد فسقا  
والبحر سلطان ودونه النهر  
والسفن النجاة واكتساب  
والنهر سير والسفن جارية  
وقليل بل سمينه ومن ركب  
ومستق يحرز مايشتر كسب  
ومن قليل النسوة الختام هم  
وقد نجا مفضل منه خرج  
وماؤه البارد فيه بشرى

### باب في الأرشية واللين

والخمر للمسلم سحت المال  
ومزجها سبعة مال حضرت  
وينكب السكران دون سكر  
ومن تدركاساتهم صاروا عدى  
وكل ما حل من الألبان  
والذئب والكلب وهو والشمس  
ولبن الخنزير ممال يذهب  
ولبن الأسد ممال من ملك  
ومن حمير الوحش خير ونعم  
وكل من يحلب النوم دمالا

والسكر ممال سهل النوال  
وخدمة السلطان مهما عصرت  
وفتنة في شربها من تهر  
وقليل في الراوق شمسف زهدا  
مال حلال كالظبا والضبان  
ألسانها الأمراض والخوف المضر  
وعقل من يشربه يضطرب  
ولبن الأقراس ممال قيد ملك  
ومال سحت من رأى الألبان دم  
من نعم فربما قيد ظلمنا



W







- ٦ -

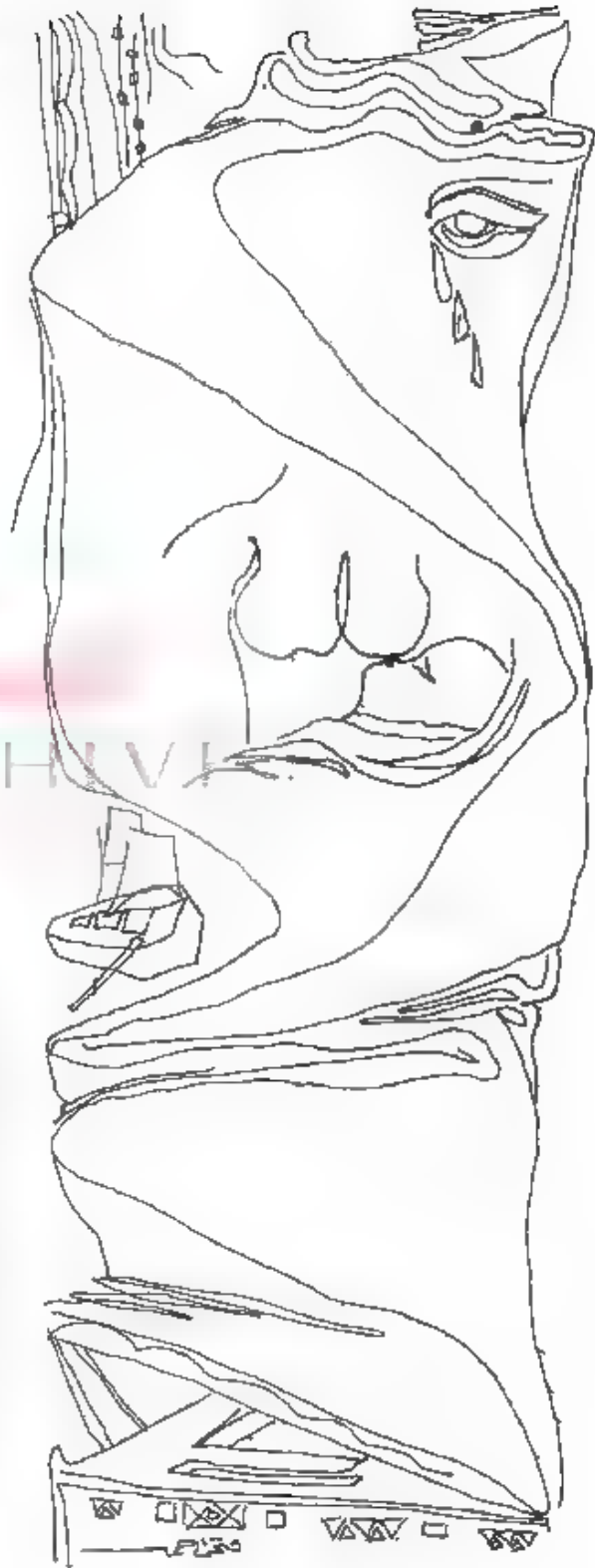
ثلاثة قصود حدث

بشر شاعر السحاب

عازميا لوزكا

في قلبه نور  
انار فيه تطعم الجوع  
وناء من حقيقه يهوى  
طرفاته يطهر لأرض من الشرور  
ومقلناه تسجان من لظى شرع  
لجهمان من مغازل المطر  
خيوطة . ومن عيون تقذح الشر  
ومن ندى الأمهات ساعة الرضاع  
ومن مدى تيل بها بدة لير  
ومن مدى لظلمات تقطع البرد  
ومن مدى الغرابة وهي تنضج الشعاع  
شراعه الندى كالقمر  
شراعه القوى كالبحر  
شراعه السرج مثل لغة البحر  
شراعه الأخضر كالربيع  
الأحمر كالخشب من جميع  
نكايه رزق طعم مرق الكتاب  
غلاما فيه ياربونى النور  
كانه شرع كويس في العباب  
كأنه القدر

من انبعاثه صورة موهبه متجزة (السر في القلم) تنو  
لأعني من حده ثالثة صا به حاسية اناء يخلق بين طرفه  
علاقات بكامل ووجه وخصاب وتحدود علاقات التي هي تقوم  
بشيء عاده (ماء يعق) بار) ومنه هذا التوحيد بوصف لنو القلم  
مصدر ليعتد جديس - تطعم الجوع (غير علاقة خذوه  
مجا به لنو يحير به باشعاره - اننا نصبح خمر - شجاع  
ياكلوب حمر) وغير علاقه لأسطورة - ر - لاسطورة - في حرف  
من حلقه جدد ومنه الجدة نقي) - وغير كليمه معا والهاء معا  
بصير لأرض (غير علاقه لأسطورة - بده من ربه الطهور معس  
لأرض من (خمر - وعاده الطهارة - ل - الطهور في لأسطير  
سومره - وطولان نوح في نوا - وضع القصيدة - غير هذه  
لأرض لأسطورة - وعبر التجدد ولولاده - القناك الشاعر في سيق  
القوى المدعة خلاقة وتعمله طاقة لا حدود لها على النظم والتعبير  
وبعاده خلق العالم مائة يده - من خلال علاقات البدي التي تضعه  
فه صفة العمل لأسطوري يصبح العيب - در وهو الداخلي  
مصدر لقوى ماضية خارجيتين في الواقع ليومي قوتان  
حيثما ألقى الآن تصادمه ليحول في مصدر فدعية وحدة تسميره -  
لكن تسميره أسطوري - بمعنى به غير انباء ولا يعدمها وتسمير  
الصورة التي نع منها هذه الصاعلة بدرجة عالية من الحدة - والتوهج -  
والصف والقدرة على تمييز الأشياء





ينفذ من متى وبيع منه

في قلبه تنوير — النار في التنوير — والماء من  
جسيم التنوير ينور — الماء يشكل طوفانا —  
الطوفان يظهر الأرض

ويمكن أن نحدد خبيرة بصريته بشوميكي كشحيحة ١٧٠ بدو تصديده  
وبشكل حكيم الكهوية ونخرج بيبه العبيده في بيه سطحية  
في حين فيا علاقات بين درجة حادة (يرد يظهر أن ع من) تحدث في  
CBA كتي حسب ع من في DC ونخرج جميع العلاقات ضمن  
عبارة (في قلبه)



تسمى القصيدة على هذا النحو جوهرين محور التوحيد بين  
نقصي سار وده سداها حصص حبوب دسحي ١٧٠ يتمثل في  
لائي - من فاعلية الحق في فاعلية أقل حدة وكثرة حدة - في فاعلية  
النسج ونجميع اللذين سدا في إطار لإعنا ونفسه فيا يابها  
سبة سباني سوهج والعند والقبة على العصف

وتنتقل القصيدة من الداحل إلى الخارج (عبارة معقدة)  
ومن المفرد إلى لفظي ، محمضة مخبرها الجوهرى ذلك أو ما تتسجد  
المفردان هو شرع (مرتبط بالماء) لكنه لا يسج من خطوط عديدة - من  
من اللفظ (مرتبط بالماء) وتسمى صورة الشرع على هذا النحو  
نفسه - فاعلية - تحدد حيود الشرع من مفاز المظفر (ع من) ومن  
عبد تدفع الشرور (ع من) ونصل علاقة بين الداحل - علاقة  
مؤدية - يد تنوع اللغة بينها بدرجتين متعديتين

يد أن القصيدة تبدأ ، بعد من التجميع (مجموع من مفاز  
نظر) بمسح جميع صفه على صفه سببه الكهوية ، يد تخرج مجموعة  
من الصور التي تعقد لفظ الداحل على محور القصيدة الجوهرى ، ويختل  
في التنوير بين النقصي هذه النار - النقصي صير - مسحة سدا - حدة  
لاوي - متجسدة في بة نوبة تجميعية بمر فيا دور حرف الخراف من  
لاسي في عملية التجميع (من لا ومن ومن ومن) - من  
طعان المائه في المكونات (من متى لأبواب سرعة الإصباح - خبيب  
ع من لائي) و (من متى تيسر فيا - حدة سدا) و (من متى  
نفسات قطع السر صلال الداحل - حدة سدا) - ع من  
الك والدرة - درجة كامنة تقريب - سدا - ع من - ع من  
هو صورة السدا - من متى مصنع سدا - سدا - ع من - ع من  
بعد مرتبطة بفاعلية تدميرية حلاقة - من سدا - ع من  
(فادشام صحنه للمدى) ، ويختل سببه البر كاي ع من  
خطين صلال الدم (من متى سبيل / بقايات شرع لأحمر من  
حده) ثم صورة اللذين والإصباح مسرا غير بقطع سر - ع من  
حركة الداحل من القصيدة في صورة الظفر ويصف هذا سببه دوا  
توسطيا ، يد تمثل حركة القصيدة من العصف خاد في داحل داحل من  
العصف ومن الدوية خاد في فضاء داحل سببه مسرا في حركة  
الاخيرة يصبح سدا مظهر الداحل

بعد حركة التجميعية مرتبطة بالعناصر التي سبب فيها حيود  
الشرع والتنامي التوسعي الذي تحللها - والتي تتمحور جريا حول محور  
القصيدة الجوهرى بكما تكمن عنه متجهة إلى تأكيد صورة سدا - ع من  
الشرع إلى البرور - مكتملا - قويا - سدا - ويتجنى في دور صوره - ع من  
مرتبط بالماء (شرعه المى) محولا ما يقرن إليه إلى عنصر مالى أيضا  
(نفس الداحل لا يرتبط بالمداوة يصبح هنا سدا) - ولكنه يتمثل  
حضان صحنه فيو دى كالفير فيو كالفير - وهو جسد كالفير  
سرع كلمحة العصف - وهو أحضر كالفير / أحمر خصب من جميع  
يد أن الخصبة لأصابعه علاقات التناثبات القصيدة هنا هي أما  
تنق معدنة مسقة - لا تصعب بمعنى التوحيد خدده معجزة التي  
خصصها للتناثبات القصيدة الك - ع من في حركة لاوي ونفسه ع من  
الانتمالية في البني الكهوية التي تسبب فيها التناثبات في كل من الموضع  
في حركة الأود تشكل بة نوبة متشابكة بويدي - ع من - ع من



Y. I. I. I.

تشكل الحركة الأولى . كي اظهرت الفكرة السابقة . حركة تصجر وتزجج وعف مدمر خلقي . وتطور هذه الخصائص في المكونات المعوية الدالية . في الرموز التي تولدها القصيدة . وفي التركيب النوالدي المتشابه الثلاثي للبية اللغوية . بيد أن هذه الحركة تنصع عن خصيصية أخرى تعف نقيصاً بالتصجر والتزجج والعنف . وتؤشّر إلى حقبة **متخصصة فاعلياً** مورعة بانهاضها : تتمثل في سيطرة الجملة الإنشائية على الحركة وتؤكد رموز التصجر والعنف منها . ولا تبدو لغة من حاجة للتدليل على الاختلاف الجوهرى في الخصائص الأسلوبية والتعبيرية بين عمه الفعلي والجملة الإنشائية . بين حركة الفعل ورميته وسكونية الاسم ولا رسته . فذلك ميدان مؤسس في الدراسات الأسبورية والتفقدية ابتداء من أوسطو ويبدو جلياً أن انبثاق الحركة الأولى في القصيدة من سلسله من أوسطو . أو بالأحرى . من جملة إنشائية واحدة (على صعيد البنية الجمعية) تنفر إلى مجلسه من الحمل لإنشائية المصوية (Subordinate) يجمع لحركة صيلانية وسكونية ولا رسته تنصطدم مع طبيعة بلطحة المكونات الأساسية لهذه الحركة (التي . . .

مع الحزم - الطوفان) ويمثل هذا التصادم كون الأفعال في  
حيز واحد بعد ما يكون بعد أي أنها حاصلة للفاعلة الأفعال  
وهذه الفاعلة هي نفسها في حدود الحركة بها في لغتين  
فاعلة مع واحد + لا بدع ولاغية الحركة ومحمد  
في ١٠٠ وبنهاية هذا التصادم يحصل إليه الإبداعية للحركة - ١٠  
مع هذه - من خلالها الوحدات الإبداعية " ٢١١ )  
مستعمل ( ٢٤ ) لا عقلاني ( ٢٢ ) مع حدوث واحد  
١٠ - مع واحد وحدة حرة في كل سنة معي عربة  
في ١٠ - مع واحد وحدة ( ٢٢ ) وهو التحليل في الست  
أول نتائج من مستعمل ( ٢١١ ) أي هي وحدتين  
يتعين نظري عليها الفاعل الطوية + وفي طعنا بوسع مسكونه  
والصلاية لها خلق المستوى الدلالي صو ١٠ به منعجده مع هذه  
ويستمر هذا النوع في الحركة - بين ما جسد به لإبداعه وما تجسده  
صور ولكونات دلالية في الأفعال الثابتة - إذ تشكل الوحدات  
الإبداعية كما يلي

ام في صورة الشرح فإن ارتباط نجله في بني التوارية كان  
حيلة ترصد خصيصه مكرمة ثم تأتي بحيلة مرهبا من جسد خصيصه  
بصادقة - ولا تترابط الخيالات لغيري حتى بأداة العصف - بسط  
موسم به نسط

شراعتہ المدنی كالمقبر

بشرائع القوي كالخمر

شراعت الصريم

شراعه الأقطر كافرهم

الأحمر الخطيب من تجميع

[illegible]

وإذ تنص صوره الشرع في هذا الإطراف المتعقده - التي تحل هذه  
أشياء ويكتب طبعه بر كنه لا - فيه - تكونه صوره حلاله  
في حلاله وكذا عدوى صوره - بقدر - صوره من شرع  
في زروق طفل (دورق طفل مرق الكتاب لجلال البر النوراني) -  
يكتب الشرع تحله على في مدار لائيس الداعي والمرتد بعد  
أن كان محدد الدلالة - إذ يرفع شرع كوكس في العباب (عناصر  
مكتشفه) بكنه في الوقت بقدر صفة حجه الزخرفة (والمغلب  
منجربيه) وهذه - كما يطعاه ويساطفه التي لا ترد في الوقت  
بعضه - وحال ذلك كله تنوير الشرع في حمار وحديه بعد مرتبه  
بعضه - حمار مشحون عطوف حمار

— 1 — 1 — 1

هكذا تتألف الفصيلة من حركتي الأولى حيث تمجر الصور - نخرج  
ونصف حاتين - غير ووحيد فأعنه المتصادات ( التار والماء ) - إلى حركة  
وسيفكة تدعها صورة - ملاحا بين نظمي صورة الماء وشعب  
فأعنه للوحد بين متصادات - ثم في حركة بالية حتى صوره لنا  
ولعنبا صورة - مكن مغلو وحرو من لأعنة التوحد بين  
المتصادات حلول كلبه أي في القصبة يتقل من الفصل إلى اللافس -  
من القوة إلى الضعف - من التجر إلى الأسيايب - من النار الماء إلى  
الماء - من المحوسة إحادة ( التور ) إلى التجريدية ( الضر ) - ومن  
الداخل ( قلبه ) إلى الخارج ( شرع كوليس في العباب القدر )

وتم هذه التحولات جذرياً ، عبر قاعية أساسية في بنية المقصيدة  
هي النسق وإخلق الأنساق ، كما سأحاول أن أظهر في فقرة تدمية

|      |      |     |       |
|------|------|-----|-------|
|      | • ۱۲ | ۲۱۱ | ۲۱۱ ) |
|      | • ۱۲ | ۲۲  | ۲۱۱   |
| • ۱۲ | ۲۱   | ۲۲  | ۲۱۱   |
| • ۱۲ | ۲۲   | ۲۲  | ۲۲    |
|      | ( ۲۲ | ۲۲  | ۲۲    |

وبالاحظ هنا (٢١١) تطعي بشكل كلي على البنية الإيقاعية  
مبتدئة في كل موضع يرد فيه الاسم وفي موقع الفعل (تضم) ولا ترد  
(٢٢) الأكثر حركية واحدة إلا في موضعين هما حيث يرد (حججه) و  
(يظهر)



وساكن هذه الأشياء مع صورها سور وتغيرها وما من  
جسيمه . وتسمى بدياهة فاعلية المثلثات لتسجد الشراخ + إذ تطلق  
( ٢٢ ) بشكل مضيق ، كما تنهى القائمة خشكلة من حروف مد مسوع  
ساكن لبدا فاعية أكثر حدة وداه حركه قاضة هي ( انظر الشرح  
للمر الس )

ثمة ، إذن ، توتر داخل في بنية الحركة الأولى من القصيدة . توتر  
سبح من المفارقة الضدية واحدة بين المصنوع التصويري والحقول الدالية  
التي تحتلها المكونات اللغوية في الحركة ، وبين السنة اللغوية التي  
تسكب فيها هذه التصورات والحقول ، الأولى تحلق بطن الشعر والتدوير  
والانفراج ، والثانية تحلق بعد سكونيه والتجمد والانهيار

وتستمر خصائص الحركة الأولى ، كما يحدث في الشعر بشكل عام هي  
بيد ، غير القصيدة بأكمها مبنية فيها لتوتر واحد بين الفاعلية  
التي كورين أعلاه . ومن أمسي ما يجسد هذا التوتر أن يكون لأنسان  
التشكلة في بنية القصيدة والتي سأبدأ بمناقشتها بعد قليل

### ٢ - ١ - ٦

تسمى القصيدة - على صعيد آخر - من مادية لمكوناتها الهندسية  
لتعجزه التي تمارس عليه التطهير والإطعام . في دونه برسد ربح  
غير حسن المشاركة والانفراج في العالم إلى حركة وسطة تبد فيها  
الطبيعة المادية المحسوسة للأشياء بالشحوب سيب وتخرج فيها الصور النابضة  
من الطبيعة بالصور النابضة من العالم الإنساني - مكسبة بعدا جالبا ماعها  
إلى حد ما . تجمعت من مغزول المطر حيولة « أو عيد فوقا » -  
بالانفصام هي ثقل مادية لأشياء والانفراج في العالم يصور « المشاهدة  
لتجريد على صعيد التعبير بخاري لتجريد تبا وتحتل هذه السطور  
من تسمى القصيدة في صورة « مدى الفراء » التي تحدد فاعلية التصويرية  
للمحسوسة الصور في حركة الأولى وكثافتها مادية ( صر ح )  
الماء من جسيمه بوزر يظهر لأرض ) - بل في لثة عويده . مدى الفراء  
لا مفر البطون أو تحت الرقاب - أو تطنس الأجساد - مثلاً - بل « تصعب  
الشعاع » . وتنتج الصورة داخل بدالات صيدية ناتجة « الدار فة تطعم  
الخض » و « تدعى لأهباب ساعة الرضاع » و « دة الفراء » ( ذلك لـ  
الصور الأربع صور ترتبط بالقسم تحركات تابعة من عملية تناول الطعام )  
لكنها رغم ذلك أقل مادية وعمومية بكثير من الصور السابقة . لأنها  
تسبب فاعلية المصنع الآن إلى ما لا يقع في سياق المصنع ( المدي ) عن  
طريق علاقة المتجاوزة وغير سلسلة معقدة من الصدمات الدخلة ( المدي  
تدريج المذبح يؤكل - لاكل مصنع ) وبشكل خاص لأن المصنوع  
أيضا لا يقع في سياق عملية تناول الطعام ( وهو من الشعاع ) وبكل  
هذه الصفات بعد الصورة كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتتحرك  
على محور ذهني اقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس ويستمر هذا  
لتدريج باتجاه التجريدي - باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية وعمومية  
وبوجهها ، في صورة الشراخ التي يربط بوجودين - أحدهما غلوي  
أثري ، رغم ماديته ( القهر ) - الشعاع يتصل إلى حقل ذلالي ووحيد ،  
والآخر مادي أرضي لكنه حامل ميت ( حجر ) ثم يرداد لشحوب  
الطبيعة مادية والمتوجهة للشراخ إذ يربط حركة برهية حاملة عا به  
مغريا من الكثافة الحسية ( مثل لغة البصر ) ولا تعوض صور « المربع »  
في « المربع » عن فقدان الثقل المادي بعوضاً مبموماً ثم يكتمل فقدان

الكثافة المادية يربط الشراخ بالزورق الزلزالية معرفة من كت - ويرصد  
بصورة الغيبية لتعكس شراخ كوهس في حباب وخبر سبعة في  
مستوى مطلق من التجريد . ومقدار كثافة مادية من طريق بصر  
رائد ، ويسمى بيوكت في هذه مرحلة - « انصهر في سجلي في  
الشراخ صور مغزولة متفصصة عن التجربة لاندية ، حاد موهجه  
ويبدو الشراخ من حالها مغزولاً بشكل خاص عن مشاكه والانفراج في  
العلم - إذ يتنق في علة الحركة وجود لأخر لإنسان الذي جاءت فاعلية  
ال - كما صاحب فاعلية ماء - من أجله في الحركة المعركة الأولى من  
القصيدة . وحيث يبرز لإنسان ( الطفل ) فاعلية بصر في دور جديد - ذو  
مضوي ( Subordinate ) لا طرفاً في عملة مشاكه التي يتجر التجو  
أساسي في الحركة الأولى القصيدة باتجاه جسيمها

### ٦ - ١ - ٤

ترب من قلب في حور لتصور الجوهر في الحركة الأولى من  
القصيدة في سة لحظة لاهية . وب كواب الفعل منصوباً بالنية  
الاسم وسبحو عنه اضطرر فعليا أعظم ، لأنها تشكل أحد  
مستويات نمو في القصيدة

به لاهي باصمات في حركة لاهي بدء من مثله  
سبح « وحسب - أحمل طبعاً صديق - إذ لا حلو إلا  
وحده من م - عمل - تدعى الأهميات ساعة الرضاع ) وبشكل  
ك من - في - « مدد الشراخ » بيد في جميع لأفكار مرصطة  
حط ت - حركته - يعني - من - قصيدة - موسيقى -  
( Govern ) - حركته الحزبي - اسم مغرور - صفة ( هي الفعل  
بحسب

ويبدو جلاء ان الأفعال في هذا خبر من القصيدة أقل قدرة على  
تحديد الفاعلية ومركزة الفعل هي هي عليه في صورة التوتر - حيث يمثل  
الفعل فاعلية حصة لأحد مكونات الأساس لمغزول المتجر من السور  
البار نظم : الماء بوزر - الطولان بظهر

أي أن القصيدة تنبع من حركة تأكد في دور الفعل في إطار  
لجنية لاهية نسب إلى حركة يشحب في دور الفعل ويصبح مصواتها -  
( غيا في الأهميات وحسب الأهميات ساعة الرضاع ) ثم تنبع في الحركة  
الثانية ( بروز الشراخ من جديد ) إلى خفاء شيء كلي للفعل وسيمه  
الأهميات والصفحات على صورة - سرع سيطرة مظهره

بيد - إذن ان القصيدة لا تسمح للعمل والحملة الفعلية بالتصور  
إلى حركة كامنة - تنفض بل تبيل في تضام دورها وإلى لاهي م  
مستوى المعية والفاعلية إلى مستوى اللمية . ويتأ من ذلك بوتر - أو  
معرفة صدية أصليته - من التصور الأساسي للقصيدة وبين هو الية  
المعوية التي تحاول تجسد هذا التصور أي أن لغة القصيدة تصبح  
فاعلية تعبيرية - لا تعبيرية وبكيفية - للتصور المتفجر في حركتها الأولى  
أو ترويضها الجوهرية - رؤيا لتعجز لدى يصور الأهميات ( البار / ماء )  
في مكونات متكامل فاعلية الإحصائية اختلافة لتعجز العام ونسبة فلا  
استطوع بؤس في لغة التي وتناكة - سجل هذا مستوى من نمو  
القصيدة - خصصه لأساسه في أي بررب من خلال تحليل  
المستويات الأخرى لها حتى الآن



## 0-1-2

يقسم لأشواق لكل في القصيدة في ثلاثة مقامات ١ -  
 القيسو القيسكي من خمسة الأصابع ٢ - القيسو القيسكي من خمسة  
 حروف الجر + القيسو القيسكي من خمسة الأصابع ٣ - القيسو القيسكي من خمسة

و طلع سن الأوب على حركة لاوي في عصفه التي تجسد  
في صورة النخيل ، الخيف ، ولحده في التفتيح انه لأسسه  
لمشجرة سداع عوي في ناي لجمه لاسمية مهم لاسمية  
الصلابة والثبات ، ومفاده الحركة الخدادة

في قلبه نور

- ١ النار فيه تطعم الجحاح  
٢ والماء من جحجه يفرز  
٣ طوفانه يظهر الأرض من الشرور  
ومقتناو تسجان

الإنديجي) وبشكل البشري الحديث أيضا من خدمة الإنسانية. تصويره  
كقوة للحرية. انه كما ذكر في فقرة سابقة

- + شرعه الندي
- + شرعه القوي
- + شرعه السريع
- + شرعه الاخضر
- + الاحمر

وما يكاد السوء إلا يعي يحدح حتى تشكك في ثلاثي جديد  
موسمي على الشبه في نه بصورين هيئ سوس الدين مؤلف من  
شراعه

- + کانه ورق طفس  
+ کانه شراع  
+ کانه

هكذا يكون بين القصيد ما كتبها وليلة شكى سمس من  
لأشاق دون - يكون بها عضاضات تتحرك الحرة الألسنة - أي  
بعضه - أي يفت حدة الترويح والتفريح الكائنين فيه - تنجى في  
منازله الحركة الموهجة وتقبض التغير وكفه - وإلى لجم الحركة  
شأت التي بدلا من سمية الحركة وتطوئها وتضميها بحيث تفصل دوروه  
الفتح وزود به كبح الحركة بافتتاح تشكل أساس فعلية .  
أما من أصل الفعل الذي في (تسبحان - تسبحان) في يد أي طبعه  
يعني في أي يان يقدوه بالآيات والدين في السق الفصل لا يكتب  
حده مستحده حربه على لإطلاق أما لأفعال الأخرى بشكل  
حده في الحركة ذاتها - أي مضمونه صدى بية الحمله - الأمية .  
وعليه - أي شكى سمس يعنى (تفهم - تفهم) فإن مضواها  
عصر به للحمة الأمية يعنى لها حركات حادة وسامية - حائق  
سورا باروا بين طاعلة الحركة المصعة وبين البه الحرة للجمل التي حاول  
له الماعية أن تحصد من خلاها

وما يكاد النسق الثلاثي المشكل من الحملة الاسمية يكتمل حتى  
يتمثل مولدا حركة تغير بارزة في تمامي القصة هي سطة لانتداب إلى  
النسج والتجميع ، بدلا من أطفال العنف والاجتياح ، وسرهان ما يبدأ  
نسق جديد بالشكل ، دائما من تكرار القصة - سحاح تجمعات ،  
ليتميز بسرعة ثم يعطي نسق تراكبي جناسي على جوفهم الخمر  
ومحطاته - ومن النسق ان ( من ) المؤشر لاساس البراعم - يبدأ الجسم  
النسق الفعلي السابق لتتميز في النسق اسعد طاعة طغافانا كلاما  
تسبحان من لطف شرع

١. محمد بن عبد الله بن عبد الوهاب  
٢. ابن عسك  
٣. ابن عسك  
٤. ابن عسك  
٥. ابن عسك  
٦. ابن عسك

ويبلغ تشكل النسق خوجة عالية من التقيد هنا ، إذ إن ( من )  
تولد أمثالا متضوية ضمن النسق الرئيسي (مع عددي نسق رياضي  
يصور ضمن نسق من + لاسمى وهو نسق سداسي ) بالإضافة إلى  
كونه من قبل بد النسق الرئيسي قد نجح في تركيب الجملته لتتبع  
سيفا بدء شكل النسق الرئيسي ( من الضروري من نظري ) . ولعلنا  
عدا نسق لبراسمى في مركز القصبه تأثير جوهري على حركة القصبه  
ويتابعها ، كى سيشاهد قلبا

بعد انتهاء المسيرة سلمني - بعد اني جديده باغي مؤسسا على  
 ففعله (المعزة) اتي كانت قد وودت ندي بده تشكّل النسي

- يعني حقائقه بانه العربيه = ولا يصح فيها  
(ان) كل حركه مشحونه بحركات الاسماء العصبه و عاده

فلا يبقى حذرت فأغايه بكتيبه - عقوقه تفتت مسر  
مضات ومضات ندى نادا باووية التفتت اب الإساسه المصيدة ويد  
لا حصا لا استتت حذرت في نفس شمس ساعي ربي مس س  
و - حقي الثاقب الواحد هو سقي قلبي - ثم إلى النسخ الثلاث بشكل  
مزه وحده في حمة المصيدة نفع ادم يحشد على ذات جديده تفتت  
تخلقه بر صيحه السى المتشكل ووظيفته على تؤدي لأشاق التفتت  
وظائفه تفتت في يده الحب إلى هذه الأيكايه من التفتت نفس  
سبحي لسه مفضيه مسئله لا يحا شجوه الضام بها لأن







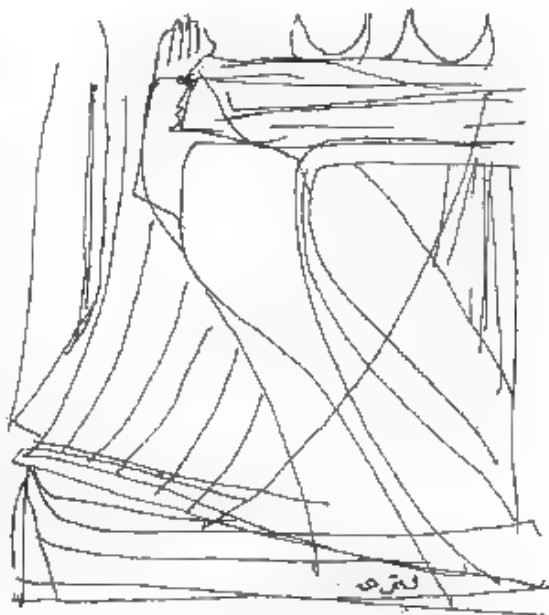
والنزهة والادماج ، وتلجئها ، محولة يد يد في مكتوبة طابعه وهي  
التي تكسب الطبيعة التركمية لحركة سحر الشرع ولتعبئة الشراع .  
وإذ تأمل بعدام القرى الحوية ( ديناميكية ) فإدراك على عين بعد من  
العلم

[illegible][illegible]

وذكر كانت محاولة تقييد العلاقات بين بنية القصيدة ورواها العام بدور  
لا مبدئية لها سبب في نص واحد مما يعرض لوسيان جودمان أن  
من هذه المحاولة يجب أن تتناول البنية الدالة في عمل الشاعر كله ١٩٩١ .  
أو في أعمال المرحلة كلها . فإما يمكن أن تدعم بعدد كبير من  
القصص . هـ - القصص التي ذكرت قبل قليل . يمكن فهمها  
منعده ذو دلائل تحدى في لغة الشعر والمخوف عن بنية  
القصيدة - القصيدة التي علوا على الشعر العربي أو الشعر السيسمان  
وشكل خاص بعد ١٩٦٧ . إذ طفت فجأة الفرق والبيانات .  
مقصودة عن المستوى الذي اقترحت أنه كان قصصيا (لا إبداعيا) في شعر  
لمرحلة السبعينيات . (لكنه كان حاضرا باستمرار خصوص بادر لا نظرية  
القصيدة عن مزيجها) وفي القصيدة بدورها لسبب ذلك ودفعه به  
للإتيان أي سطح يغمر القصيدة . ويتجوز في منظور النظم الذي  
نامت فيه رؤى جديدة للعدم التي الطليقة بينها من لشعر (الباني  
وعولاب شعره مثل بادر) وبني الجليل اللائق مهم بيد أن هذه  
لأطروحة تستحق بحثا حثيثا . ونعني ألا يباع طرحها بهذه الصورة  
لمدله لأن

**A** **M** **S**

شكل التصيد من لائه صفة مراد، تصيد جوهر مدات  
المنامة واليه القوة التي تجسد فيها هذه التصيد، وقد نصحت لآ  
على الذات المنامة - (التي أشير إليها بالتصيد في الحركة الأولى) وهي  
طائفة لوكا الشاعر مثلاً (أو القاص مثلاً) - يمكن تجسيد أزمة  
التصيدة ضمن معضلة الرؤيا الجوفية التي تبورها الشاعر (الشاعر -  
مفسر) من حيث هو فأغلب في العادة - ومن هذه المعضلات - سر  
التصيدة المشروحة - فمما قد يفيد في أسسها - ذلك أن رؤيا الواعية (وإن  
استخدم مصطلح الوعي هنا لمرحلة الأولى وبدرجة كبيرة من الحذر) التي  
سميها بالتصيدة تدور - تدور في تنازح بين دور البطل في التاريخ - رؤيا  
دعائمه حكمة فريضة - سحلي يصعد في فاعله يدق - ويصير  
لحام فاعله أو به يوجد بين التصيدات يوجد حدة - (تفصيل الحاصل  
وتفصيل لأصل) وطافه على عالم وعلى حيل عنادات حام - وحقق  
روح معارمه ولاكتناه - عن أسس التصيد ناسي حبه ذلك ولا  
وع ٢) - تعشيه هذه الرؤيا - (التصيد ذو سحلي التاريخ - لأحد هذه  
التي على بعض حام - ويحصل فيه التنازح - هذه من فاعله  
في التنازح تصيد (أساسي في التصيد - حيا - حيا - فاعله  
مقتناه لأصل بوجه تصيد - وفي حيا - حيا - حيا - حيا - حيا -  
تحتاجه من حيو خلافه في التوحيد - في حيا - حيا - حيا - حيا - حيا -  
على مستوى حيا - وفي حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا -  
لذلك يصح بمفهوم لأصل التصيد - ويصير - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا -  
حداثة - من فاعله - وصافه على حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا -  
حيا - وحيا - التصيد - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا -  
وفي هذا لأصل - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا -  
كشفت حيا - لا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا - حيا -





## يوسف الخان

### ابنار المهجورة

عرفت إبراهيم جاري العزير - من زمان  
عرفته بأنا يقبض ماوها  
وسائر البشر  
نمر لا تشرب منها لا ولا  
ترمي بها ترمي بها حجر  
لو كان لي ان اشتر الحبيب  
في سارية الضياء من جديد  
يقول إبراهيم في وريته  
عظوبة يمدد الطفل  
"بوي - عول الغدير ميرة كان  
دعهم العصور في الخريف او يتعقد الشعر  
ويطلع النبات في الحبر"  
لو كان في

لو كان ان اموت ان اعيش من جديد  
اتسبط السماء وجهها - فلا  
عرق العقاب في الفلاة  
قر في الصباح  
تضجحت المعامل النحات  
انسكت الصرخاء في الخفوف  
في الشارع الكبير  
ياكل الفقير عيش يومه  
بعرق الحبيب لا بدعة الدليل

لو كان في ان اشتر الحبيب  
في سارية الضياء  
لو كان في البقاء

بوي يعود بوسيس  
والولد المفقود والخوف  
والخاصي الاصيب بالعمى  
ليصر الطريق

وجن صوب العدو مدفع الردى  
واندفع الجود تحت وابل  
من الرصاص والردى  
صبح هم - تقهقرو تقهقرو  
في سجن الورا من  
من الرصاص والردى  
لكن إبراهيم ظل سائر  
الى الامام سائر  
وصدود الصخير غلا بلدى

تقهقرو تقهقرو  
في سجن الورا من  
لرصاص و الردى

من روض الصفر -  
عرفت بنا يقبض ماوها  
وسائر البشر  
نمر لا تشرب منها لا ولا  
ترمي بها ترمي بها حجر

لكن إبراهيم ظل سائر  
كانه لم يسمع الصدى  
وقبل انه الجنون  
لهذا الجنون  
لكنني عرفت جاري العزير من زمان





۱۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۲۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۳۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۴۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۵۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۶۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۷۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۸۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۹۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"  
 ۱۰۔ حضرت علیؓ سے: "جو کچھ تم سے سناؤ، میں اسے اپنے منہ میں لے لوں گا۔"

[illegible][illegible]

میرنگان دین اہل



موجده في الصيحه = <sup>مجموعه</sup> الكتيبة التي يقي الحزب الثاني فيها  
الخبر الاول = (القبول بالترقيم الخارجي) دليل الحزب إلى عمل صيحي -  
موقوف - متوقع من يترجم بغير نصيب إضافة كائناته هي = من ومن  
لصم تحس بعد الحماة وتاريخ طبعه الحديث - طبعه ان يكون  
يراهم قد فعل ما فعل  
ثم بالاحتفظ بحيرة سنة

هو به آن طریق که در آن به بعضی اشیا و افراد و احادیث توجه بهاء  
نمی رود و صرفاً خدا را و این اشیا و افراد به حدیقتی فرد و احادیث  
فقط بهاء و اسمی از او

١ - وقيل إنه أخوه

أحمد الحسني

نکنی تعرفت بجاری العزیر

٣ - لو كان في الله انصر، الحبيب

في سارة القضاء عن جديك

بموجب مراجعته في وثيقة

محاضرة في اللغة العربية

و جازية في نفسها : كل من دخل بلادنا والقبائل  
والأقارب : من قبله . و جازية في نفسها

1. 2324      2. 2325

٥٠٠

علمیہ

٥٠

4 5 6

هكذا نؤمن لتفصده سابقه كذا تعامل معها بحرية  
عقده فلا يسمح لأحد من ناصح على صورة و حدوده من عظم  
منها جوهر هو الحلال حتى عند متصل حقوق في هو تفصده  
مدحه الحق على نفس ومدحه من لأساق في هو تفصده  
دفع على فود على نود لأساق في هو تفصده حيث بسا  
علافا هكاه في تفصده به مودرة نفس كل طرف بها حقوق  
آخر عليه به تفصده الفقه مسئلة سطوة على فاق عظمه  
العمل الإنساني - تعرف بعضا لفظ الزبوة البسطة المباشرة وعرف  
تفصده بسا منه في دة حري (الضوء مساة المور) في  
بحر الشريعة في درجة الحق ويكون فاعله تفصده حركية لإظ  
التركبة (١ - ٢) للحدث مكرر بكل ما فيه من غرامة وتوتر  
وتعنى حابة وتو رة فود به وجود برهم انيومي ووجوده لثاني  
في دة من وال تفصده به عظمه الآخر والموت من أحده

أولاً بالإنسان وما يحاط به - وخلق عالم أكثر سلاماً - وعبداته وبناته  
 ثم صيرى الفعل الذي يتجاوز الموت - عقل البصيرة والمصحية  
 وتشكل كلمات الموت في أسمى تتبع من حركتها ثلاث مقاطع هي  
 الحركة الثانية من القصيدة - بالله دأباً بالعبارة «لو كان» - وهي  
 يقال أن الحركة بكسبتها - بالهاء - تدخل بعدى - سقط و  
 يذاتها - حركة للجوهر الداخلي وثقف لغة النحوي الداخلي بقضا  
 عنه حدود وهي مع جنالات وسؤاليات لأنه تمرير وصعوبة  
 لأسباب صعبة حملته لاستبعاد - في معنى حملته خبره الإتيان في  
 لغة مجرد كدليل تدوم مع حجب على ناسخ علاقات جديدة  
 وجودية بين مرهم ندب العزلة ( ولاشأنه تعلم الإنسان  
 عن طريق التأمل عن إمكانية تغيير العالم بالفعل العزلي - بالله -  
 القويان وترجم اللغة هنا بالعصر إلى تقريب من عند صرح يصوره  
 ثبوته المصود في الحرف - يطلع الباشة في حجرة

فی حرکت ۳ بنا بر حال سرد مع صوب حر سبب صوب، از هم نام  
صوب نابع من حدث الفصحی وندگی حرکتی و حاکمیت و  
یک سو صوبه کان و ب محمد و - - - - -

تَقَهَّقِرُوا تَقَهَّقِرُوا

في الملحق الرابع عشر

في ارضها من والردى

کی بکری جھیلہ البرد

۱. لکھنؤ ایوانِ تعلیم، قتل سائو

ومن تيسر لنا جمعة بصورت لأحمد رحمه الله تعالى من  
خبره السيرة لأور في الحركة ٣

روح عبود العدو مدغم الرضي

واندفع الحريد بحث وابل

عن الفرعاصي والردي

صحيح ۳۴۴ تقهقروا ، تقهقروا

من الرصاص والوتى .

هكذا تصبح الحركة بأكملها تداعلاً معاً كثيفاً لا يتطور به  
يتشكل أساساً ولا غير إقصاء الصوت وحدث وصيه أو هم في مواضع  
تسمى ربه التجربة وتليقاً بالملاحظة ، ويبلغ الفكر ، راحة أسمى حتى  
شيء الحديث ، قلبي ، بالعمق ، وصيه ، يصغر على مدار الشوق إلى  
تسبي الحركة التي تلوح على نفسها ، مكررة ، تضعف الحروف الشهيرة  
تغيره ، كونه ، اسمه الضمني

في الحركة . بعد سكر الحركة الأولى بشكل كلي ، ويقوم فيها  
 محبوب مدحني ، وأقول له حبيب ، بعد على حبيب سكر محبوب  
 لأمومه هذه الحبوب ، بعض تعالاه حبيبه في برأونه وجن برهن







من لسانه يترى ان حب سبيها من قس في حبه حذر به فيه سيئانه  
فاحتمل له = ناسا خراسان ما كان با لي خيلهم في ا. ب. بقوه و  
نحوه = حروب فقه له منه ركبته في حواريه و

7-6

أدوية

«أرضي بلا معاد»

حقى ولو رجعت يا اوديس  
حقى ولو ضالقت بك الابدان  
واحترق الدليل  
في وجهك الفاجع  
أو لي ربك الأيسر  
تظل تاريخاً من الرحيل  
تظل في ارض بلا معاد  
تظل في ارض بلا معاد

حق و نور رحمت یا اودیس

نظامی اقتصاد میں حیدرآباد : حیدر آباد کی حیدر آباد ، ج . ۱

و بعد از آن حضرت فرمود: لا یرفع علیکم ثقل من بعدی الا بامر الله عز وجل

بند ۱۱ ضمیمہ میں مذکور ہے کہ حکومت ایل آئی جی  
 کو تمام ضمیمہ میں مذکور ہر ایک کی ایک کاپی پیش کرے  
 جس میں اس کی سرکاری سرگرمیوں کی تفصیل لکھی جائے  
 (جس کی تصدیق اس کی طرف سے کی جائے)۔ اس کے علاوہ  
 اس کی سرگرمیوں کی تفصیل اس کی طرف سے کی جائے  
 اس کی سرگرمیوں کی تفصیل اس کی طرف سے کی جائے  
 اس کی سرگرمیوں کی تفصیل اس کی طرف سے کی جائے

[illegible][illegible][illegible]

وكل هذا يعتمد (باعتباري) على ما عاينته حينما كنت في حركة  
الأول استشهدوا وحده ٢٢ + ٢ (منقطع صوباً إلى) في محطة بطول  
الزمن ثم بعد ذلك مضروبة إلى المربع في الحركة ٢ في سابق مثله  
بعد ذلك في المربع (منقطع صوباً إلى)

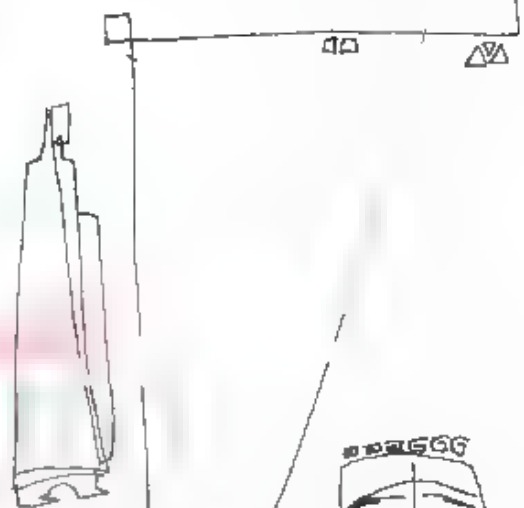
[illegible]



ويضع التصديق على صعيد مبدأ - حركة - فعل .  
 نقطة حركية - ١ - وليس - حج من أرجل في صر لا  
 بعد في رص بلا بعد ، وهي جهة سابقة على الفعل (١) حركي .  
 ومفهومه ( ) أي يدرس نظرا - مجازية (٢) لا ب تالية  
 منها . كـ حقيقة يلقى هذه العلاقة لأجنالية بين اللحظتين (٣) و  
 ( ) وتنتهي - مكانا - ليكشف ان ( ) هي (٤) - أي أن  
 العمل يعني في أن يصبح مصدر للحركة والتغير . وتظل مصدر للثبات  
 وبكيد الألاحركة - وهكذا كمنه التعبير في الحقيقة - ويقع الفعل من  
 فاعله



لتجسد حقيقة حركية خفية - قد كمنه باب كل هذا  
 على كل مستوى من مستويات هذه الحقيقة الفعل - ثم  
 من رص - على أنه يفسر في بعض مقادير الحركية داخل  
 (ب) فاعله في ذات - وليس - ولا خارجي (ب) فاعله  
 في (٥) (بعد - يائي) - هذا - بدائلي هذا حسب فاعله  
 حركية - في يصبح هي بدو - غير ذلك معنى - لأن كذا  
 - يتولد في الحقيقة



والدليل الأول  
 رص يا ، وليس  
 ضاقت بك الأبعاد  
 واحترق الدليل

بالحديث بعد - - أي بعد فعل - جميع المربك  
 في - - دون أن يكون له القدرة على  
 في - - في البحر غمرته مشه - تكذب موجودات في  
 تتبدل في - -

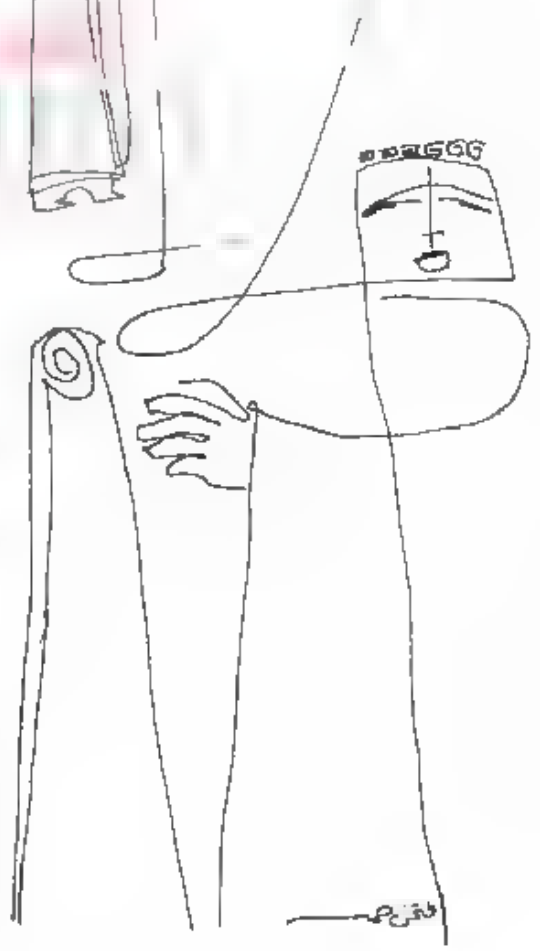
ضاقت بك الأبعاد  
 واحترق الدليل

في وجهك الفاجع  
 أو في وجهك الأنيس

ويكون جميع الدلائل لا بدائل حقيقة - بل مكررات تعين  
 حركة أساسية وهي - حقها ان - ونعم - فاعله يكونه شكله  
 حتى -

تألف جوانب الشرح - ليس بال - حقيقة لأول هي -  
 ويعني شات والسكونية - رص - رص - هي الأبعاد -  
 بعد ، - في أي فعل حركية - بعد - مصدرة لأساسي هو  
 الرحيل وهو فعل حركة تسمية

و رحيل يتحول نادرا - لأعمه حاضرة - ودلالة الفعل لرحيل  
 في حد السق هي دلالة الثبات وانقاء التغير والزمية (نظر - )  
 ويعني الساق على صعيد الساحة - في الزمان مكان التي يرحل  
 طرورها لأن لا في حركته مصدر - بل في حركه - واحد هو تأكيده  
 السكونية - هار - - التريخ - بعد مستر يمكن وكس - مرتبط  
 باليات لا يمكن إحصاءه للتغير - ولا في (التي تكرر - تتعدد هنا  
 بعد مصدر - لا - إلى مستر - هي - هي - بلا معنى - ولا  
 بعد - ملف معرولة على خاصي - مستكمل - مقطعة - في ثانه  
 دون - في - يدخل في ساق -









بسمي هذا النوع من التكرار «التكرار الحر» أو اللاتسقي، عيبراً به عن التكرار التسقي

يلاحظ بونثال في دراسة شديدة التفصلي لتكرار (١٩٥٠)، أنه «عندما أي نص يتشكل عبر القسم الموضوعي لعدد محدد من العناصر فإن وجود التكرار أمر لا مفر منه». بيد أن من الطبيعي أن يؤكد أن كون التكرار حسياً لا يسلبه القيمة عن الانشراح بالدلالة، ونصبح إحدى مهام النقد التحليلي البصيرة هي اكتشاف العوامل التي تمنح الحسنى طبيعة دالة، وتتمتع من أن تكون اعصافياً أو ألياً صرفاً

بدراسة التكرار اأخرى في نص يوسف الخال - مثلاً - يظهر ما يلي.

١ - الحجر ذروني - ذروني بها حجر  
وطلع السات في الحجر

٢ - صائر : وسائل البشر  
تحر لا تومي بها ، ذروني بها حجر ،  
في سائرة الصاء  
حول الظهير صوره  
لكن إبراهيم ظل سائر  
في الأمام سائر  
لكن إبراهيم ظل سائراً

٣ - شخص ما  
حول العنبر صوره

٤ - يقول : هم  
وقبل نه حيون

و ينحل بسرعة محدود = تكرار حر - حتى حين يستل التكرار  
بدلئ لا لتعطي فقط (ماوها / الظهير)

## ١ - ٧

تكتشف الدراسة موسعة أن حتمية التكرار قدوم على حكم العمل الأدبي، لكن الشبهة المزعجة هي أن التكرار حر - عم به يبدو متوقفاً، فل نكتفي في حدوثه في بنية النص - من التكرار التسقي في أن ثمة ارتباطاً عضوياً - ضمن قانون حتمية التكرار بسبب محدودية العناصر - بين التكرار وبين تشكيل الأساق **ولعل هذه الظاهرة أن تكون المميز القسقي للغة الشعر** ذلك أنه التكرار اأخر قد يحدث في النص العادي غير مرتبط بتشكيل الأساق<sup>٢٢</sup>

لكن هذا الحدوث قليل وما يكشفه الدراسة - مبدئياً - ذو طبيعة أشية للأهتاء - تستحق لاكتناه التفصلي - وسأعودها بشكل فرعية مدسه

«إن التكرار اأخر في النص الشعري ناد ، وحين يحدث لتكرار فإنه يحدث مرتبط وجوداً بسة بيقية»، فالتكرار مشروط بوجود العناصر المتكررة - على النموذج التراصفي<sup>٢٣</sup> في ساق سبويه ،  
وعد تشار هذه الفرصة - إذ يوجب - إذ أن العمل الإنساني لا يعمل التكرار إلا في جماعات سبويه بقة، وأن تفسه للتكرار اأخر محدود

مة مؤسراً حر ذكر مددا في سياق مختلف هو هذه القصيدة  
ويأخذ عن مصرها بالوحدات اللغوية ذاتها ذلك أن القصيدة -  
بده - عربية - تظهر (الحركة) محصورة بالثبات - أي أنها تظهر  
القصيدة (الحركة) الصوتية بتركيبه لحسابه (محصورة بالثبات ندى لا  
معد سيجة حدود القصيدة - ويؤدى هذا تخصيص وظيفة أساسية على  
صعد عند حركة القصيدة في وديها الجوهرية - وفي بيتي القيرالمة  
دلت ب كون فعل مشعر مدسه بالقصيدة وساية هذا واحتلال جواب  
الشرط مركز القصيدة يشب مضمون جواب (بقه) ودرس على حاله ولا  
يحره (فرباب من جديد لا تنكح لاطلاقاً خارجياً) وهو من بقتنه  
مدسه بقتنه الباقية - ومن بقتنه الباقية بقتنه الباقية - حاصراً حركة أوديس  
صمد ديرة معالمة ويبد تحتل جواب شرط غير النتيجة النهائية لحركة  
فعل الشرط في بداية القصيدة (وهي نتيجة تؤكد الثبات) - ثم **يجهض**  
ذلك حركة فعل الشرط في بداية القصيدة مضمناً بها - ومعلم النتيجة  
لشبهة بالحركة غير شكها - ومؤكدة لا حدودها وعصرها عن أن تكون  
لأعنه عمر

## ١ - ٢ - ٦

سبع ويا ألعلى عن حدود القصيدة من ١٠ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٥ - ٤٢٦ - ٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٤ - ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٣٩ - ٤٤٠ - ٤٤١ - ٤٤٢ - ٤٤٣ - ٤٤٤ - ٤٤٥ - ٤٤٦ - ٤٤٧ - ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ - ٤٥١ - ٤٥٢ - ٤٥٣ - ٤٥٤ - ٤٥٥ - ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٥٨ - ٤٥٩ - ٤٦٠ - ٤٦١ - ٤٦٢ - ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ - ٤٦٨ - ٤٦٩ - ٤٧٠ - ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٧٧ - ٤٧٨ - ٤٧٩ - ٤٨٠ - ٤٨١ - ٤٨٢ - ٤٨٣ - ٤٨٤ - ٤٨٥ - ٤٨٦ - ٤٨٧ - ٤٨٨ - ٤٨٩ - ٤٩٠ - ٤٩١ - ٤٩٢ - ٤٩٣ - ٤٩٤ - ٤٩٥ - ٤٩٦ - ٤٩٧ - ٤٩٨ - ٤٩٩ - ٥٠٠ - ٥٠١ - ٥٠٢ - ٥٠٣ - ٥٠٤ - ٥٠٥ - ٥٠٦ - ٥٠٧ - ٥٠٨ - ٥٠٩ - ٥١٠ - ٥١١ - ٥١٢ - ٥١٣ - ٥١٤ - ٥١٥ - ٥١٦ - ٥١٧ - ٥١٨ - ٥١٩ - ٥٢٠ - ٥٢١ - ٥٢٢ - ٥٢٣ - ٥٢٤ - ٥٢٥ - ٥٢٦ - ٥٢٧ - ٥٢٨ - ٥٢٩ - ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٢ - ٥٣٣ - ٥٣٤ - ٥٣٥ - ٥٣٦ - ٥٣٧ - ٥٣٨ - ٥٣٩ - ٥٤٠ - ٥٤١ - ٥٤٢ - ٥٤٣ - ٥٤٤ - ٥٤٥ - ٥٤٦ - ٥٤٧ - ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٥٠ - ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٥٣ - ٥٥٤ - ٥٥٥ - ٥٥٦ - ٥٥٧ - ٥٥٨ - ٥٥٩ - ٥٦٠ - ٥٦١ - ٥٦٢ - ٥٦٣ - ٥٦٤ - ٥٦٥ - ٥٦٦ - ٥٦٧ - ٥٦٨ - ٥٦٩ - ٥٧٠ - ٥٧١ - ٥٧٢ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ - ٥٧٦ - ٥٧٧ - ٥٧٨ - ٥٧٩ - ٥٨٠ - ٥٨١ - ٥٨٢ - ٥٨٣ - ٥٨٤ - ٥٨٥ - ٥٨٦ - ٥٨٧ - ٥٨٨ - ٥٨٩ - ٥٩٠ - ٥٩١ - ٥٩٢ - ٥٩٣ - ٥٩٤ - ٥٩٥ - ٥٩٦ - ٥٩٧ - ٥٩٨ - ٥٩٩ - ٦٠٠ - ٦٠١ - ٦٠٢ - ٦٠٣ - ٦٠٤ - ٦٠٥ - ٦٠٦ - ٦٠٧ - ٦٠٨ - ٦٠٩ - ٦١٠ - ٦١١ - ٦١٢ - ٦١٣ - ٦١٤ - ٦١٥ - ٦١٦ - ٦١٧ - ٦١٨ - ٦١٩ - ٦٢٠ - ٦٢١ - ٦٢٢ - ٦٢٣ - ٦٢٤ - ٦٢٥ - ٦٢٦ - ٦٢٧ - ٦٢٨ - ٦٢٩ - ٦٣٠ - ٦٣١ - ٦٣٢ - ٦٣٣ - ٦٣٤ - ٦٣٥ - ٦٣٦ - ٦٣٧ - ٦٣٨ - ٦٣٩ - ٦٤٠ - ٦٤١ - ٦٤٢ - ٦٤٣ - ٦٤٤ - ٦٤٥ - ٦٤٦ - ٦٤٧ - ٦٤٨ - ٦٤٩ - ٦٥٠ - ٦٥١ - ٦٥٢ - ٦٥٣ - ٦٥٤ - ٦٥٥ - ٦٥٦ - ٦٥٧ - ٦٥٨ - ٦٥٩ - ٦٦٠ - ٦٦١ - ٦٦٢ - ٦٦٣ - ٦٦٤ - ٦٦٥ - ٦٦٦ - ٦٦٧ - ٦٦٨ - ٦٦٩ - ٦٧٠ - ٦٧١ - ٦٧٢ - ٦٧٣ - ٦٧٤ - ٦٧٥ - ٦٧٦ - ٦٧٧ - ٦٧٨ - ٦٧٩ - ٦٨٠ - ٦٨١ - ٦٨٢ - ٦٨٣ - ٦٨٤ - ٦٨٥ - ٦٨٦ - ٦٨٧ - ٦٨٨ - ٦٨٩ - ٦٩٠ - ٦٩١ - ٦٩٢ - ٦٩٣ - ٦٩٤ - ٦٩٥ - ٦٩٦ - ٦٩٧ - ٦٩٨ - ٦٩٩ - ٧٠٠ - ٧٠١ - ٧٠٢ - ٧٠٣ - ٧٠٤ - ٧٠٥ - ٧٠٦ - ٧٠٧ - ٧٠٨ - ٧٠٩ - ٧١٠ - ٧١١ - ٧١٢ - ٧١٣ - ٧١٤ - ٧١٥ - ٧١٦ - ٧١٧ - ٧١٨ - ٧١٩ - ٧٢٠ - ٧٢١ - ٧٢٢ - ٧٢٣ - ٧٢٤ - ٧٢٥ - ٧٢٦ - ٧٢٧ - ٧٢٨ - ٧٢٩ - ٧٣٠ - ٧٣١ - ٧٣٢ - ٧٣٣ - ٧٣٤ - ٧٣٥ - ٧٣٦ - ٧٣٧ - ٧٣٨ - ٧٣٩ - ٧٤٠ - ٧٤١ - ٧٤٢ - ٧٤٣ - ٧٤٤ - ٧٤٥ - ٧٤٦ - ٧٤٧ - ٧٤٨ - ٧٤٩ - ٧٥٠ - ٧٥١ - ٧٥٢ - ٧٥٣ - ٧٥٤ - ٧٥٥ - ٧٥٦ - ٧٥٧ - ٧٥٨ - ٧٥٩ - ٧٦٠ - ٧٦١ - ٧٦٢ - ٧٦٣ - ٧٦٤ - ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٧ - ٧٦٨ - ٧٦٩ - ٧٧٠ - ٧٧١ - ٧٧٢ - ٧٧٣ - ٧٧٤ - ٧٧٥ - ٧٧٦ - ٧٧٧ - ٧٧٨ - ٧٧٩ - ٧٨٠ - ٧٨١ - ٧٨٢ - ٧٨٣ - ٧٨٤ - ٧٨٥ - ٧٨٦ - ٧٨٧ - ٧٨٨ - ٧٨٩ - ٧٩٠ - ٧٩١ - ٧٩٢ - ٧٩٣ - ٧٩٤ - ٧٩٥ - ٧٩٦ - ٧٩٧ - ٧٩٨ - ٧٩٩ - ٨٠٠ - ٨٠١ - ٨٠٢ - ٨٠٣ - ٨٠٤ - ٨٠٥ - ٨٠٦ - ٨٠٧ - ٨٠٨ - ٨٠٩ - ٨١٠ - ٨١١ - ٨١٢ - ٨١٣ - ٨١٤ - ٨١٥ - ٨١٦ - ٨١٧ - ٨١٨ - ٨١٩ - ٨٢٠ - ٨٢١ - ٨٢٢ - ٨٢٣ - ٨٢٤ - ٨٢٥ - ٨٢٦ - ٨٢٧ - ٨٢٨ - ٨٢٩ - ٨٣٠ - ٨٣١ - ٨٣٢ - ٨٣٣ - ٨٣٤ - ٨٣٥ - ٨٣٦ - ٨٣٧ - ٨٣٨ - ٨٣٩ - ٨٤٠ - ٨٤١ - ٨٤٢ - ٨٤٣ - ٨٤٤ - ٨٤٥ - ٨٤٦ - ٨٤٧ - ٨٤٨ - ٨٤٩ - ٨٥٠ - ٨٥١ - ٨٥٢ - ٨٥٣ - ٨٥٤ - ٨٥٥ - ٨٥٦ - ٨٥٧ - ٨٥٨ - ٨٥٩ - ٨٦٠ - ٨٦١ - ٨٦٢ - ٨٦٣ - ٨٦٤ - ٨٦٥ - ٨٦٦ - ٨٦٧ - ٨٦٨ - ٨٦٩ - ٨٧٠ - ٨٧١ - ٨٧٢ - ٨٧٣ - ٨٧٤ - ٨٧٥ - ٨٧٦ - ٨٧٧ - ٨٧٨ - ٨٧٩ - ٨٨٠ - ٨٨١ - ٨٨٢ - ٨٨٣ - ٨٨٤ - ٨٨٥ - ٨٨٦ - ٨٨٧ - ٨٨٨ - ٨٨٩ - ٨٩٠ - ٨٩١ - ٨٩٢ - ٨٩٣ - ٨٩٤ - ٨٩٥ - ٨٩٦ - ٨٩٧ - ٨٩٨ - ٨٩٩ - ٩٠٠ - ٩٠١ - ٩٠٢ - ٩٠٣ - ٩٠٤ - ٩٠٥ - ٩٠٦ - ٩٠٧ - ٩٠٨ - ٩٠٩ - ٩١٠ - ٩١١ - ٩١٢ - ٩١٣ - ٩١٤ - ٩١٥ - ٩١٦ - ٩١٧ - ٩١٨ - ٩١٩ - ٩٢٠ - ٩٢١ - ٩٢٢ - ٩٢٣ - ٩٢٤ - ٩٢٥ - ٩٢٦ - ٩٢٧ - ٩٢٨ - ٩٢٩ - ٩٣٠ - ٩٣١ - ٩٣٢ - ٩٣٣ - ٩٣٤ - ٩٣٥ - ٩٣٦ - ٩٣٧ - ٩٣٨ - ٩٣٩ - ٩٤٠ - ٩٤١ - ٩٤٢ - ٩٤٣ - ٩٤٤ - ٩٤٥ - ٩٤٦ - ٩٤٧ - ٩٤٨ - ٩٤٩ - ٩٥٠ - ٩٥١ - ٩٥٢ - ٩٥٣ - ٩٥٤ - ٩٥٥ - ٩٥٦ - ٩٥٧ - ٩٥٨ - ٩٥٩ - ٩٦٠ - ٩٦١ - ٩٦٢ - ٩٦٣ - ٩٦٤ - ٩٦٥ - ٩٦٦ - ٩٦٧ - ٩٦٨ - ٩٦٩ - ٩٧٠ - ٩٧١ - ٩٧٢ - ٩٧٣ - ٩٧٤ - ٩٧٥ - ٩٧٦ - ٩٧٧ - ٩٧٨ - ٩٧٩ - ٩٨٠ - ٩٨١ - ٩٨٢ - ٩٨٣ - ٩٨٤ - ٩٨٥ - ٩٨٦ - ٩٨٧ - ٩٨٨ - ٩٨٩ - ٩٩٠ - ٩٩١ - ٩٩٢ - ٩٩٣ - ٩٩٤ - ٩٩٥ - ٩٩٦ - ٩٩٧ - ٩٩٨ - ٩٩٩ - ١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢ - ١٠٠٣ - ١٠٠٤ - ١٠٠٥ - ١٠٠٦ - ١٠٠٧ - ١٠٠٨ - ١٠٠٩ - ١٠١٠ - ١٠١١ - ١٠١٢ - ١٠١٣ - ١٠١٤ - ١٠١٥ - ١٠١٦ - ١٠١٧ - ١٠١٨ - ١٠١٩ - ١٠٢٠ - ١٠٢١ - ١٠٢٢ - ١٠٢٣ - ١٠٢٤ - ١٠٢٥ - ١٠٢٦ - ١٠٢٧ - ١٠٢٨ - ١٠٢٩ - ١٠٣٠ - ١٠٣١ - ١٠٣٢ - ١٠٣٣ - ١٠٣٤ - ١٠٣٥ - ١٠٣٦ - ١٠٣٧ - ١٠٣٨ - ١٠٣٩ - ١٠٤٠ - ١٠٤١ - ١٠٤٢ - ١٠٤٣ - ١٠٤٤ - ١٠٤٥ - ١٠٤٦ - ١٠٤٧ - ١٠٤٨ - ١٠٤٩ - ١٠٥٠ - ١٠٥١ - ١٠٥٢ - ١٠٥٣ - ١٠٥٤ - ١٠٥٥ - ١٠٥٦ - ١٠٥٧ - ١٠٥٨ - ١٠٥٩ - ١٠٦٠ - ١٠٦١ - ١٠٦٢ - ١٠٦٣ - ١٠٦٤ - ١٠٦٥ - ١٠٦٦ - ١٠٦٧ - ١٠٦٨ - ١٠٦٩ - ١٠٧٠ - ١٠٧١ - ١٠٧٢ - ١٠٧٣ - ١٠٧٤ - ١٠٧٥ - ١٠٧٦ - ١٠٧٧ - ١٠٧٨ - ١٠٧٩ - ١٠٨٠ - ١٠٨١ - ١٠٨٢ - ١٠٨٣ - ١٠٨٤ - ١٠٨٥ - ١٠٨٦ - ١٠٨٧ - ١٠٨٨ - ١٠٨٩ - ١٠٩٠ - ١٠٩١ - ١٠٩٢ - ١٠٩٣ - ١٠٩٤ - ١٠٩٥ - ١٠٩٦ - ١٠٩٧ - ١٠٩٨ - ١٠٩٩ - ١١٠٠ - ١١٠١ - ١١٠٢ - ١١٠٣ - ١١٠٤ - ١١٠٥ - ١١٠٦ - ١١٠٧ - ١١٠٨ - ١١٠٩ - ١١١٠ - ١١١١ - ١١١٢ - ١١١٣ - ١١١٤ - ١١١٥ - ١١١٦ - ١١١٧ - ١١١٨ - ١١١٩ - ١١٢٠ - ١١٢١ - ١١٢٢ - ١١٢٣ - ١١٢٤ - ١١٢٥ - ١١٢٦ - ١١٢٧ - ١١٢٨ - ١١٢٩ - ١١٣٠ - ١١٣١ - ١١٣٢ - ١١٣٣ - ١١٣٤ - ١١٣٥ - ١١٣٦ - ١١٣٧ - ١١٣٨ - ١١٣٩ - ١١٤٠ - ١١٤١ - ١١٤٢ - ١١٤٣ - ١١٤٤ - ١١٤٥ - ١١٤٦ - ١١٤٧ - ١١٤٨ - ١١٤٩ - ١١٥٠ - ١١٥١ - ١١٥٢ - ١١٥٣ - ١١٥٤ - ١١٥٥ - ١١٥٦ - ١١٥٧ - ١١٥٨ - ١١٥٩ - ١١٦٠ - ١١٦١ - ١١٦٢ - ١١٦٣ - ١١٦٤ - ١١٦٥ - ١١٦٦ - ١١٦٧ - ١١٦٨ - ١١٦٩ - ١١٧٠ - ١١٧١ - ١١٧٢ - ١١٧٣ - ١١٧٤ - ١١٧٥ - ١١٧٦ - ١١٧٧ - ١١٧٨ - ١١٧٩ - ١١٨٠ - ١١٨١ - ١١٨٢ - ١١٨٣ - ١١٨٤ - ١١٨٥ - ١١٨٦ - ١١٨٧ - ١١٨٨ - ١١٨٩ - ١١٩٠ - ١١٩١ - ١١٩٢ - ١١٩٣ - ١١٩٤ - ١١٩٥ - ١١٩٦ - ١١٩٧ - ١١٩٨ - ١١٩٩ - ١٢٠٠ - ١٢٠١ - ١٢٠٢ - ١٢٠٣ - ١٢٠٤ - ١٢٠٥ - ١٢٠٦ - ١٢٠٧ - ١٢٠٨ - ١٢٠٩ - ١٢١٠ - ١٢١١ - ١٢١٢ - ١٢١٣ - ١٢١٤ - ١٢١٥ - ١٢١٦ - ١٢١٧ - ١٢١٨ - ١٢١٩ - ١٢٢٠ - ١٢٢١ - ١٢٢٢ - ١٢٢٣ - ١٢٢٤ - ١٢٢٥ - ١٢٢٦ - ١٢٢٧ - ١٢٢٨ - ١٢٢٩ - ١٢٣٠ - ١٢٣١ - ١٢٣٢ - ١٢٣٣ - ١٢٣٤ - ١٢٣٥ - ١٢٣٦ - ١٢٣٧ - ١٢٣٨ - ١٢٣٩ - ١٢٤٠ - ١٢٤١ - ١٢٤٢ - ١٢٤٣ - ١٢٤٤ - ١٢٤٥ - ١٢٤٦ - ١٢٤٧ - ١٢٤٨ - ١٢٤٩ - ١٢٥٠ - ١٢٥١ - ١٢٥٢ - ١٢٥٣ - ١٢٥٤ - ١٢٥٥ - ١٢٥٦ - ١٢٥٧ - ١٢٥٨ - ١٢٥٩ - ١٢٦٠ - ١٢٦١ - ١٢٦٢ - ١٢٦٣ - ١٢٦٤ - ١٢٦٥ - ١٢٦٦ - ١٢٦٧ - ١٢٦٨ - ١٢٦٩ - ١٢٧٠ - ١٢٧١ - ١٢٧٢ - ١٢٧٣ - ١٢٧٤ - ١٢٧٥ - ١٢٧٦ - ١٢٧٧ - ١٢٧٨ - ١٢٧٩ - ١٢٨٠ - ١٢٨١ - ١٢٨٢ - ١٢٨٣ - ١٢٨٤ - ١٢٨٥ - ١٢٨٦ - ١٢٨٧ - ١٢٨٨ - ١٢٨٩ - ١٢٩٠ - ١٢٩١ - ١٢٩٢ - ١٢٩٣ - ١٢٩٤ - ١٢٩٥ - ١٢٩٦ - ١٢٩٧ - ١٢٩٨ - ١٢٩٩ - ١٣٠٠ - ١٣٠١ - ١٣٠٢ - ١٣٠٣ - ١٣٠٤ - ١٣٠٥ - ١٣٠٦ - ١٣٠٧ -







در فتوح لویلا



ثم جارة متلصصة ترحف أدليها  
لستمع الى أسرار جارها من وراء  
الستور - لكنها حين تأتي الى الست  
الستور تعود الى التقسيم الإيعاض  
بواضح ، ولي حكاية الحرس اللغوي  
لهذه طبيعة التي يصرها الشاعر -

**بكاو يصعها ١٠٠ لولا تشدها**  
**إذا تقوم الى جاراتها الكسل**

قد لاحظت بالطبع تقسيم الشطر  
الأول الى قسمين متساويين من  
الانفعال - ولأخظت بعد - ثم في  
تكرار ضمير الغائب المؤنث الذي يحسم  
به كل قسم - ولكن لا نفس الانفعال  
الى كلمة « تشدها » ، فهي تحكي  
بالألف المثلث - والدال حرف قوي من  
حروف الانفعال - وتحكي بضميتها  
أيضا ، هذا الجهد العنيف المنبسط الذي  
يبديه المرأة السمية الأردنية حتى نهض  
بوقها انقباض من على الأرض -  
فحين الآن الأعشى وهو يقلد هذا  
لهيوس المهاد المحرول وينطق بهذه  
الكلمة مشفعا دالاتها وضميتها تحكي  
هذا جهد الكبير حكاية شعرية بارعة -  
ثم انقل بالشطر الثاني بطله تشدها  
تسحب الحركات الحسنة المبدوءات لتحكي  
نكاسها في نهوضها -

« حسن انفسه في شدة »  
« بدت في السهم »  
« الناس »

**إذا تأتي بكاد انحصر ينخل**

في « وفي لور »  
« عطفه »  
( ولقاء أيضا من حروف الانفعال )  
ثم الألف وليس كلمة ضمنية تعمل التي  
تدل على السجود ، تصور جميعها مرة  
أخرى هذا الجهد العنيف الذي تنبذه  
هزيمة السمية الأردنية حين تحاول  
القمام من معدنها ، ولكن حين تأتي الى  
القسم الثاني من هذا الشطر تجد  
حركة صوته تمثلها الحاس في « انحصر  
ينخل » - فهذه لبديهة لارعة أو  
« انشروش » بحرف الحاء بكلمتين  
المتعاقبت تحكي البنى الثاني وتحتاجان  
فعلا في شعاعها بالهوى الى أسفل ،  
حين يجذب أرواقها الثعينة حصرها  
المجمل ويغوم الحركة التي حاكها في  
« تأتي » - فانظر كيف ان ابتداء وهي  
من الحروف الشديدة أو المتعجرة تقابلها  
الحاء وهي من بسطة عشاء الأصوات  
اسمية الحروف الرخوة

ولاعشى في القائه لهذا الشطر  
الماهر يمثل بالطبع جانب الحركتين

استعصت ، « محاولة الهوى الى أعلى  
مع التشديد العنيف للكلمة » تأتي -  
ووجدت احسن السمية الى أسفل مع  
التراخي في النطق بالثاني - فيرداد  
رماقه صحنكا وحرا - ولا بد ان يصغر  
أضحا حركة ارتجاج قوية حين أتى بيته  
انصاع :

**إذا تلعب فرقا مساعة فترت**  
**وارتج منها ذنوب المني والكس**

ومساعة ان لفظة وضعت مني  
الارتجاج لفظة تحكي بحرسها مدولها -

اما الشطر الأول من البيت الأخير  
من الأبيات التي احتراها هذا

**هركولة فتق ذرم مراتها**

لقد درسناه في فقرة مسابقة -  
وانتبهنا ان غنطه ليس سميها ان الشاعر  
لجأه إلى غنطه جلف ، بل هي غنطة  
معممة حتى تحكي بحرسها ما يحمله  
في معاني سمة هزيرة ، وصحاحه  
أوراكه ، وفراجه الممتلئين بالمساويين  
« لشم حتى تكاد لا تحس عزم »

« لشم حتى تكاد لا تحس عزم »  
« لشم حتى تكاد لا تحس عزم »  
« لشم حتى تكاد لا تحس عزم »  
« لشم حتى تكاد لا تحس عزم »

أخرى على آخر الكلمة الأولى « هركولة »  
وانظمة كما ذكرنا أنقل الحركات في  
العربية - وتناوب هذه الضمات الصمت  
تضطر شمس الى التكرار المتتالي بصورة  
تكرر في حصر هزيرة من التكرار  
المتنوع في الإحزاه التي يستجيب فيها  
ذلك التكرار ( وأذواق الرجال في  
برادينا وقرأنا لا تزال تحب هذا الى يومنا  
هذا ) وقد سألتا بقاري في دراستنا  
السديقة أن نتذكر كيف يكرر ميمنا  
لفكاهي اسماعيل من شفته وسطها  
حتى يجيد القارئ تمثل أثر الضمات  
بالتعاقب في هذا الشطر - كما ذكرنا  
في صفحة نعتنا في بوندينا  
هذه الألفاظ تؤدها « ما »  
بالفاظ تكررنا مشددة حين نرى هذا  
الشطر « من أمثال قولنا : مسطع ،  
مهرط ، متشكل ، ملطظ »

ولكن أصعب الى ذلك كله الآن ان  
الأعشى يبقى هذا البيت وهو لا يزال  
ماتما يتمايل ويتنسى مقلدا ارتجاج  
جسم هزيرة وتراقص خطواتها - على

كل صرمة من صريرات قوله « هركولة »  
فتق ذرم مراتها « يهر هره ويتنوي  
التواتر ، وبهذا البيت يدع الأعشى قسته  
في لهرل وانهرج ، قدما تصورت  
محمود شكوكو أو اسماعيل يس يقلد  
أحدهما ريجاج تحية كاريوكا أو عند  
رسم قنرب من فهم الألوح المسيطرة  
عليه وهو يلقى بيته هذا -

« فان بقي في صدرك شئ من هذه  
اللمنى الذي مستهذه في جميع أسات  
السمب من هذه القصيدة ، من مداعبه  
وحراج وتهريج واصحاح ، فاستمع الى  
أبياته التالية »

**علقتها عرسا .. وعلقت رجلا**  
**غمرى .. وعلقت أخرى غيرها الرجل !**

« وعلقت فتاة ما يحاولها »  
« مراهلها ميا .. يهديها .. »

**وعلقتني أخرى .. ما تلالني !**  
**فاجتمع الحب .. حبا كله قبل !**

**فكلنا مفرم يهذي بصاحبه**  
**ناه .. ودان .. ومحبول .. ومحبيل !**

« استعد هذا نظر أحد أنه جار في  
سببه وغرله ، أو يشك في أنه لما  
مداعبه ويمارح ويهر - »

« فهو يهدي اده علقتها عرسا ، أي دقم  
لها حبا عن طريق الصدفة ، ولكنها  
لا تحبه ، بل يحب رجلا غيره ، ولكن  
عند الرجل الآخر لا يحب هزيرة ، أي  
حبها إياه حب الأعشى ، بل يحب  
فتاة أخرى ! وهناك فتاة ثالثة تحبه  
دورا بل حبها وهذه فتاة  
الرابعة يحبها رجل ثالث من خارجها  
و « الى بعد هذا كله فتاة ثالثة أو رابعة  
لا يرى بحبه لأعشى بل يرفض حب  
عده لمسه وبني لا يحب هزيرة  
أي تحب رجلا آخر يحب فتاة أخرى  
أي آخره وهم جبر وهكذا ذراياك !  
« ر. ب. أ. تردد تقديرنا لهذا ( فراج  
سماهر لمجد أن تعرف أنه إنما يستقر  
على طرقة صفة سماهر و « لور »  
أي من حده في مداعبه بعبه -  
« لور » في مداعبه

**علقتها عرسا واقتل قومها**  
**زعمنا لعمرانيك ليس بمزعم**

« سحر من هذا انارو ابروماسي  
المعبد الذي ادعاه عنزة راقص في  
شطره الثاني على أنه صحيح لا رعم فيه  
وهو به يحب « لا سحر » حبا  
لا بد من بسطة معادية ، وهو كما يعرف  
الآن مازن أو موقف روماسي مشهور



يوجد في مختلف الآداب الشعبية  
وتقتصرها المذكورة ، قيامه الاعشى  
ماعدات ورحبته في كل هذه التعميد  
بدل المصالح .

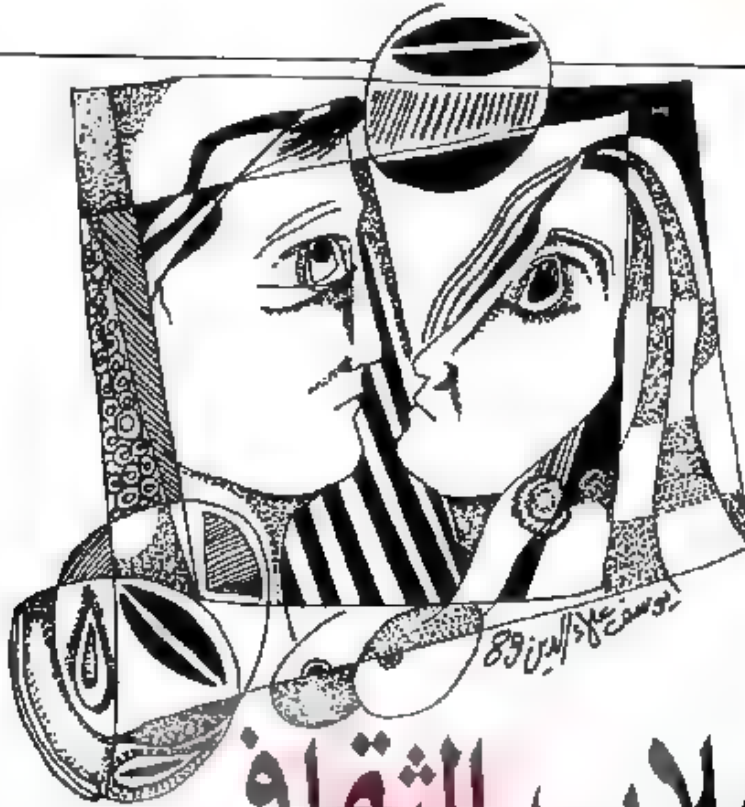
وفيها الرجل عدير متضه • والبقعة  
عند الفرجة • والفرجة عاير • قسحة •  
والقسحة عند القمح • والقمح عدير  
...

الحياة ، وتحمل جانبها اللئيم تجسلا  
منه في دهر - - -  
ارتداده عن الاسلام بعد أن هم بعاشقه  
معمورة ، حينه أحير أن الاسلام يحرم  
الحرف ، فارتد عنه ، أو قبل على  
سكره ، - - - تكلمه بقبه حسنه فأخذ  
يشرب حتى مات ! وسواء أكانت هذه  
القصة صحيحة أم كانت موصوعة فإنها  
لم تحترق إلا لثمن صفقة حقيقية في  
تخصيصه رايه ونفسه في الحياة .  
والأسات المعادية من معتته تصور  
فلسفته هذه من تحمل الهجوم والاصرار  
على اقتناص اللئيم ، فسفة أصحك  
لدينا تصحك لك ، واصرف مائي الجيب  
فأناك ما في الخفي ، وتصورعبا  
تصوروا غشاة في البرج والمارحة  
واتهريج ، فاستمع في هذه الآيات ،  
واسمع الى زوجها اعطيه من ا  
الحية بل البرة العافية التي تقارب  
حدثت أثله في الرجال الى يومنا هذا  
واسمعي عيبك على التقاطها ان تدركك  
بطقة أولاد البند ، منظر افواه هذه  
نحوها









# الانقلاب الثقافي

## التجلى الجديد للحضور النفطي

كمال أبو ديب

جمعة امريكية، أظنها Time (ولا أستطيع التأكد من ذلك الآن، وقد تكون Newsweek) أصدرت عدداً خاصاً يحمل على غلافه صورة مصري والعنوان التالي: "The Arabs - New Pride and Power" (العرب - كبرياء وقوة جديدتان). أما الأطروحة التي قدمتها فهي أن قوى الهيمنة العالمية، وبعض شركائها في الوطن العربي، أدركت الخطر الداهم الذي يواجهها لتشكل هذه القوة الجديدة، إذ أن مركز هذه القوة كان المركز القوي لحركات التحرر والبهمة والتحديث في الوطن العربي منذ أواخر القرن الماضي. وهذا هو، بمرکز يبلغ نقطة من التطور يصبح فيها قادراً على قطع شياطين قرن كامل من الجهد تقريباً لاحتلال موقع متقدم في العالم. كما أن هذا المركز كان، بشكل خاص، وحيث للدلالة والأهمية، الرؤية الفعّية لحركة التحرر والتمهيد العربية في موجتها الثانية مثله في اند القومي - الاشتراكي - العلماني الذي صغرت النظريات والأنظمة والتسمية العربية، وعلى رأسها ثورة يوليو وجمال عبد الناصر، عند التحسينات وتبني الأطروحة

■ نشأ في أكثر من مجال سابق، الأطروحة الأساسية حول التفسيرات السياسية - الاقتصادية - الاجتماعية - الثقافية التي شهدتها الوطن العربي منذ عام 1973. وقد اختبرت هذا التاريخ لأنه يشكل مفصلاً حاسماً من معاصر التطور في المراحل الدائرة في المنطقة، ولأنه بداية ما أسميته «الانقلاب النفطي»، ولأنه، أيضاً، زمن الانكسار العربي الأهم، وهو حرب تشرين، في صراعنا مع إسرائيل.

وقد بدأ هذا الفصل لأول مرة، تقاع برودج للعرب على مسرح العالم المعاصر تضعهم في موقع يستطيعون منه الانفخاض ليتحولوا إلى قوة عالمية حقيقية. وقد كان أبلغ تعبير عن هذا التصور جديداً للعرب، في حينها، تركيز الصحافة العالمية على الوطن العربي من حيث هو طاقاته هائلة جديدة. ونجل ذلك في العنوان الذي اختارته





لتكامل قائمة إن قوى الهيمنة العالمية وشركائها الداخليين، مدركين لخطر القادم - إحصائياً، انقراضاً، جميعهم كل عناقيدهم، على هذه القوة البازغة، لامتيعها، واحتوائها، وقدجتها ثم تدميرها تماماً. وكان الهدف الاستراتيجي هذا الانقراض من أسسته بتقويض مركزه ثم انهياره للتركز أو إزاحته. أما الأساليب فقد كانت متعقدة، وغتلفة، البهاج والألوك والأفنة. كما تملكت المراحل التكتيكية، ومواقع التركيز للصربات واتجاهاتها.

وما أعياه به ونفوسه المركز هو أن يتم تدمير مركز الحركة التحررية البهيمية العربية ليروثها ومن حيث هو قوة سياسية - اقتصادية - عسكرية - ثقافية في آن واحد. أما للتدمير القرطاني فكان مجرّد الأوب سلك وسورية والمراق وحركة التحرير الفلسطينية. وقد دمر لبنان قويتاً، وأجبرت سورية على الانخراط في معارك طويلة ودمية في لبنان، وأقمم العراق في حرب ضد إيران، ووجهت الصربات المتواليّة إلى حركة التحرير الفلسطينية لتدمرها ومحولها إلى فتنة متلاحرة ودمرها قسباً، وأما حل المحور الثاني فقد كان التكتيك هو تثبيت المركز عسكرياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً. وقد تم ذلك فعلاً بجهنم حرب شرق مباشرة، (الاقحام الاسرائيلي والمصمديت) ثم بادخاك مصر في معاهدة السلام مع اسرائيل وانصرجه من الصراع الذي يقوده لمركزه وغريق البعث في ربط قوى المركز قبل ذلك لزم لا بأس به.

أما ما يتبعه وباترياح لمركزه أو إزاحته لمركزه فهو السعي إلى (رحلة) مركز الفعل السياسي - الاقتصادي - (لتناويز) المؤثر العربي وقلة من مركز التاريخي (القاهرة، بغداد، دمشق، بيروت، فلسطين) إلى الأطراف أو إزاحته ثم حلل الأطراف عملاً على المركز القديم وتكريس الأطراف بوصفها المركز الجديد للعربية وللمارسه الوجود العربي في المنطقة وفي العالم. وقد شملت الخطوات التكتيكية التي استخدمت لانجاز هذا الهدف الاسرائيلي ما يلي:

١ - السعي إلى إظهار المركز القديم بمظهر المسؤول عن كل ما أصاب الوطن العربي من مشكلات وإخفاك وإحباط خصوصاً في مرجعه اسرائيل، وفي تحقيق الرخاء المادي والوصول (الاشتراكي) إلى مجتمع منتج صناعي، وتحقيق الوحدة العربية.

٢ - توحيد هوية المركز بتدعيم الاشتراكية والشيوعية والاتحاد والعمالية، واليسار، والارتباط بالاتحاد السوفيتي، في نفس الوقت، بحيث تصبح الحجة القائمة ما يلي:

«انظروا أيها العرب!، الذي أدت إليه الاشتراكية، واليسار والعلانية، والقومية، والارتباط بالروس؟ لقد أدت إلى إخصافكم السدائم، وإحباطكم، وفشلكم في تحقيق الوحدة، والرخاء، والانتصار على اسرائيل».

لكن انقضوا هذه المفاهيم والأنظمة التي مثلها وتتناها واستحووا على يدلي آخر هو المعتقد الوحيد لكم، وهذا البديل موجود لديكم ولا حاجة لكم بتبحث عنه. فقط عدوا إليه، الجأوا إليه إنه الخير والراث النبوي والفكر الديني وإحياء الدينية.

٣ - إبراز الأعراف بوصفها المصدر الحقيقي للقوة والثروة والتأثير

العلمي والكبرياء والاحترام عنداً والبهمة والرخاء والتقدم. وقد برز ذلك قوياً بتضخيم دور النفط والنفط المصدر الأول - بل الوحيد - حضور العرب الفاعل في العالم وقوتهم الجديدة. وتضخيم دور النفط كان تضخيماً لدور دول الأطراف وإبرازها بوصفها مركز نقل على الصعيد العالمي من خلال قوتها لثقلية - الاقتصادية وعلاقاتها المتشبكة بينها وبين قوى الهيمنة العالمية وبشكل خاص الولايات المتحدة الأمريكية.

٤ - توحيد هوية دول الأطراف المركز الجديد بنملاذ الحبيد وهو الدين، لا دين إلا ما خلقه هذه الدول. فهي مركز القوة الدينية والقدرة الدينية ومركز الثقل المالي - الاقتصادي، ومصدر الحضور الفاعل للعرب في العالم، كل ذلك في آن واحد.

٥ - عرج الصراع في الوطن العربي بصورة جديدة تماماً. فهو ليس صراعاً بين العرب واسرائيل، أو بين أنظمة رجعية وأخرى تقدمية، أو مصالح ومصروفات سياسية وتناقضات اجتماعية، بل صراع بين الدين وأعداء الدين، بين الأيمان والكفر، بين العقيدة والاختلاف، بين الأفكار المهددة للتراث والشخصية المحلية - العربية، وبين شراب الذي يجهل هذه الشخصية حوهرها.

٦ - بني الوجود القومي ومفاهيم القومية بكل صورها، وحلّل الوجود البيني ومفهوم الأمة الدينية على الأمل القوية.

وبعد أدت الجهود المندقة التي بذلتها القوى الشريكة في وضع هذا الخطط وتبنيها - تحريرية - رجعية - إلى تحقيق إنجازات مهمة. فقد قوّم المذاهب الدينية وغلبت الطريقة التجريبية البهيمية وراح المركز تهاب أصبح مدحش هو مركز جديد تدبى سرح إليه قادة المركز القديم للاستشارة والمباركة، غلّ أول تقديم، ويعتمدون عليه كلية في إلقاء اجتماعاتهم وادعه على تقديمها اقتصادياً.

ولقد كان هذا الخطط نقاط ضعفه وجوانبه الخفية في آن واحد، فقد كانت كل خطوته من ذات مضاعفات في اتجاهات أخرى. ولعل أول هذه المضاعفات أن يكون ما تمهيه مؤد المركز الجديد بالنسبة لقوى العرب الغربية - شريكتها، صحيح أن هذه القوى أرادت إبراز قوة المركز الجديد مالياً واقتصادياً وسياسياً وترويج حركة عربية عذابه تدهم وترسخ هذه القوة، لكن صحيح أيضاً أنه، على صعيد آخر، كانت مصالح قوى الهيمنة تقتضي أن تظل قوة المركز الجديد محدودة في النوع الفعلي وبسيرة تتحرك في المجال ليجلد ها سداً، أي أن تنافس برز - تصوري - بين إبراز القوة الجديدة وبين مصالح العرب الحقيقية. وكان ذلك يتطلب حلاً. وقد وضع الحل مع التصور الاسمي تضخيم قوة دول المدحش - المركز الجديد في المنطقة العربية، وإبرازها عالمياً في صوره لخطر الذي يهدد العرب وتثوية صورة العربي من خلال ما وضعها صائب واقتصادياً أدخل عجزه الاقتصاد العربي تماماً. تضخيم مرة النفط والسعي إلى تيسر ما لود.

هذه القوة في آن واحد، من طريق العمل على إيجاد بدائل له أو استعانة في المنطقة، أو دفع أسعاده إلى الأمام بتنظيم - واتصاص لقوة المالية الاقتصادية لعودة عن طريقين: إدخال عائلاتها المالية داخل شبكة المصارف والاستثمارات الغربية، أي أسرها ومحولها إلى قوة جديدة إضافية في تسير عجلة الاقتصاد والتنمية في الغرب بدلاً



أولاً، وظنوه رجلاً، حراً من وجوه فجاج عنهم وتعبيراً عظمى من العث الديني في المنطقة وفي العالم. وسارع العرب المسيون في النهل والتكبير والتسبيح للمعجزة الجديدة. لكن حساباتهم كانت خاطئة.

فقد أتت تحريك الحمية الدينية من تحريك شيء ملازم لها في كل مراحل تاريخنا دون استثناء وهو العصبية الدينية والمذهبية، عصبية الملل والنحل، والانقسامات المذهبية التي كانت أشد القوي تأثيراً في شل انتفاخ أحقاد العرب تارةً وتارةً أخرى. وفي بلدان هي فلسطين من الشرق والمثل والنحل كان أسهل الأمور هو أن يحدث ما حدث، وأن يبدأ التناحر والتفريق الثمن والتكفير في الحروب صليبية ودخلنا مراحل الأكراد، وهما من تمزيق لبنان وبلورة الأكثر تعقيداً في الخليج بأفكار الحرب العنيفة الأبرية.

من كان المخطئون يسعون أصلاً إلى مثل هذا الاقتران لعصبيات الدينية والمذهبية استكمالاً لمخطط التفريق والتفريق الذي وضعوه للمنطقة؟ ذلك ما أجدي غير قادر على حسمه في تصوري للأمر. قد يكون الشركاء العربيون سحراً أصلاً إلى ذلك. أما الأطراف العربية فقد تكون الأمور دجاجة. قد يكونون في حى حبيهم الدينية لم يحسموا أي حساب لآثاره مثل هذه التصورات، في عالم عبروا أنفسهم به، حاة الدين والدين وتلك لأعصب المذهبية الساحقة، ولم يدخلوا إيران في حسابهم باعتبارها قوة صاعدة من قوى للمسكر لطنجي لا يجر. وقد يكونون، في حى الحمية المالية والاقتصادية، طبعاً، تسببهم فادرس هي السيطرة على كل الأطراف امدية شرقاً وغرباً، وأو مدغم القوى المذهبية المتصارعة هم حشياً وحدت هذه الأديان وباعها أفضيت خاصة إن لم تكن منحصرة مشتركة.

وفيما سيجح المخطط في إيران قوى التحرر العربية كقوى متحدة، وهم المارقة التي أضرت إليها، فإنه لم ينجح في تجاوز هذه العقبة الجديدة بل إنه لم يجمع حتى الآن. رغم إيقاف الحرب العراقية - الإيرانية في لحظة بدأت معها إيران حاسرة منبارة، ورغم كل التفتتات المبدية التي نشرها ساحة المركز الجديد في المنطقة وحول العالم، مزودة بدمعهم ومنافحة عنه، ورغم حملات التشهير والتكفير الرسمي التي أصدرها ظاهراً ومشروعاً لقد انكمسر المقدم، فيما يبدو، وخرج منه لا مارد بل ماردين متصارعان. ونحن لم نشهد بعد سوى بدايه صراعهما. وعلى الله الأكمال وهو علم الوكيل.

٣

لم تطرح الحمية - (والإيرانية) نفسها كامنعة للتبعات الديني الذي حدث في العهد السابق، كما فهمتها قيادة الحركة المذهبية العربية حين صعدت وهدلت ما أولاً، بل طرحت نفسها بديلاً للحركة الدينية العربية، لما يمكن أن يسميه بالإسلام السموي، وغرب الحمية نكروا اللعبة الدينية الأولى، لا نعمها إلى الأمام. فلا كانت حول الأطراف العربية صحت إلى إضاعة للمركز، وتحوّلت إلى المركز الجديد باستغلال أبحاث ديني، فإن الحمية شنت أن تدرس اللعبة نفسها، وتزج لمرکز ثانية. من المركز الجديد إليها، لتصبح هي المركز الجديد لا لتجود العربي هذه المرة بل لتجود.

من كروا مناهبه هذا وتخلق المجتمع الاستهلاكي الذي يدعج بهذه الدول إلى اتحاق معظم حاشيات على استيراد منتجات الغرب من الأسرة إلى مصابيح مرورا بالردولر رويس والكاديلاك والبريتع الخاصة والحيوانات المصنوعة والمزدهن الفقيه وشكلت الطرق الحاضرة والقصور التي تسلم «عن الفتاح» واستوهر الثائرة ووصولاً إلى اللوحة الفنية والقصور التي هجرها أصحاب في أوروبا وأميركا. وأخري العرب يشارفها لتعلق جلاباتهم، لمقصية فيها، أو لحظ حركتهم ليه كما في حالة متقدمة جداً لعربها «لتعطين لوحاتهم الفنية بها».

أما نقاط الضعف والفتارة في المخطط فقد كنت أولاً أن التفتيل لعش الأنظمة للثورية وإحاطتها جاء في اللحظة نفسها بالضغط التي حققت فيه هذه الأنظمة فضلاً عن انحصارها - فهي كك جرساً واقعياً - وهو التقدم العسكري والتقي الذي أظهرته سورية ومصر في حروب نشرى، خصوصاً بالفتارة التي هبوت الأميركيين على استخدام الصواريخ الروسية المضطرة - وتعميق درجة عالية من التمسك ويولدر الوحدة القومية العممية والثورية، وانغلاق الفدره على التخطيط بعيد المدى واتحاد هياكل العسكرية والمفاجئة وإجبار الدول لتزودة عن الاسلحة في الحى الثورية القومية الكهنية كانت تلك معارضة مدعاه بحث في خطة النصر بيجم للمخطط ليعزل منه هو مصدر الفشل. وقد نجح التجاح للمخطو التشكيكية منهية المخططين الأمريكيين فيهم بأمنهم، عرقي كينجسجر وكافكا لوني الأكار وجهاض النصر الجبري فوراً بالانحدام الأميركي، وللمحى ١ من؟ المضرة ونكشفت حقيقة أن حركته السلاف كالف حرب عرمة لا حروب تحرري، لم يجر الاستدلال (هل كان الأمر حراً بعد؟ أم استسلاماً) في سلسلة مناهضات التي توجت بمباراته لنفس لم تكاد دقيقة.

وأما نقاط الضعف فقد كانت أكثر من واحدة. وأعمق تهديد للمخطط نقطة التي كانت بؤرة التصور الفعلي للمخطط بأكمله - أي إثارة الحمية الدينية وتلويح الحركه الدينية.

ولقد نجح هذا الخطر الحتمي بعد سررات من فاعلية بمخطط وسجحه، وكانت آثاره لعم ما أدى إلى حلحلة بمخطط والاضطراب إلى اختلال تعديلات عليه والتصرف بمصيبة جياناً ويترق غير غفط له أحياناً، إما من قبل قوى دهمية الغربية أو من قبل شركائهم العرب. لم كيف حدث ذلك، فبالطريقة التالية.

لقد رافق انتشار المد الديني المطبوع من قبل المخططين انتشار هذا المد خارج الوطن العربي. وكان ذلك كله مبدى في البلد، وبد، تعبيراً من الجراح الساحق للمخطط لأنه يجنم الأغراض نفسها ويؤدي إلى تعويض الشرعية والاتحاد السوفيتي. لقد انتشر هذا المد في تركيا وإيران وإفغانستان وباكستان و... إيران.

وكانت تلك بالضغط المدد بالفتوة بالفتوة التي لم ير المخططون بدءاً مدى عمقها ولا حيوا أنها قد تمتع قبحاتها لم هم أيضاً. فإيران كانت مضطربة قبل بدء المخطط، من وجوه أخرى ولعلاقات أخرى. أما انحصار المد الديني بها الآن فلم يكن عسواً حاسماً والواقع، أن أصبح المخطط علماً لاكتصار المد الديني في إيران.





الاسلامي كله. وهكذا لمجرد دخول الحبيب بن الساحة ثلاثه  
مكونات جديدة للصراع جديد يتجاوز الصراع العربي - الاسرائيلي  
ويحوّل الأنظار عنه  
١- الصراع حول مركز دحون تشكيل البنية الجينية للمركز  
وهو موش

## ٢- الصراع حول قيادة الحركة النبية

٣- الصراع بين المصالح القومية الايرانية والمصالح الأخرى  
(الاقليمية والقطرية والعربية إلى حد ما، إذا كانت ذات أهمية حقا،  
وإن أخذ في ذلك، بالنسبة لدول المركز الجديد)

وبعد استحدثت في هذا الصراع كل الأسلحة، من تكوين  
الأحزاب الشعبية، وحركات العنصرية لاسلامية، وتبسيست، إلى  
عسكرة، من الدعوة إلى رفع السيطرة الصهيونية عن الأراضي  
المستعمرة وتحويلها أو دأسلتها، إلى حرب الخليج بما رافقها من  
حرب صواريخ وبمقالات ومبشرين، إلى دعمه وتصارعه اسرائيل  
والاسياد، فبدأ كان الاسلام السعودي حليفا للغرب والأميركيين  
يتكفل خاصه، فليكن الاسلام الابرائي عدواً، وإذا كان الاسلام  
السعودي معاداً فيما يخص الصراع العربي - الاسرائيلي، فليكن  
الاسلام الابرائي معاداً كل حطة بجيتيح القدس (في لاذاعات  
طحا، كما يعمل العرب شعاعاً، واستخدمت في هذا الصراع أيضاً  
التناقضات القائمة بين الأنظمة العربية، والتيارات الفكرية العربية؛  
كي استخدم فيه النمط، والقوة الدلالية، ريبك وورده البسب  
والرفائيل وكل ما إلى سبيل وما هدى الله إليه دونهن حقا، وكما  
من نتائج الصراع (ومن مميزات الحجة أنه) صحت هذه الروايات  
للتحفة والغرب ودعوتهم. الخليج بصورة شرعية، وقد تم ذلك بعد  
من الأساليب أهمها أن الاسلام الابرائي ٥ - الآن يند دون المركز  
الجديد مباشرة ويتدخل في تشكيل النمط للرسم دمرص نمط دليل  
عن العرب الأول به، وثانيها أن القرار كان قد اتخذ دولياً وفي  
المنافقات بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، على تهدئة العام  
ونزع ثقل الثقل في مناطق منه يحل الصراع القومية لمصلحة  
الطرفين، وستأخذ هذه الفكرة بعد قليل بشيء من التفصيل. وفي  
هذا المنح الجليلد أصبح معروف بعض الأطراف أن النمط عن  
ايران سيقنع إلى درجة تفكر معها، لا نستطيع أن نربح الحرب  
وهذه النقطة هي المرافق الضيق للسيكولوجي للايرانيين، ونمطه  
انكسارهم. وحين تمركز ايران فذلك سيقبل بانقلاب الحرب وبما  
لذلك للمركز الجديد أن خروج العراق شيء متغير من المعركة سيشكل  
خطراً مقيلاً عليها بجوار الخطر الراعي. والعراق ينتمي إلى دول  
المركز القديم، من جهة، ويقف من طرف متأخر لهججه الدينية،  
فكرياً وحرياً، من جهة أخرى، ويسوره في موقعه الجديد سيحصل  
منه قوى القومية يحسب هذا الحساب. وقد بدأ أن الانتظار إلى أن  
تتوقف الحرب ثم طلب التدخل الأميركي - العربي لنصد أي خطر  
عراقي سيكون حركة مضبوحة شاماً، ولذلك يحسب طلب التدخل  
الأميركي - العربي قبل انتهاء الحرب ولاسيما بعد موقعة بالتهديد  
الابرائي. وكما يشير بسلالة هذا التصور أن الحرب توقفت وما تزال

الاساطير الأميركية - الغربية تحمي النمطه (مخ ٢) (من خطر ايران  
في الحركة المقبلة ٢)

٢

إضافة إلى المقامات السببية المثبتة في بروج الاسلام الابرائي،  
كان النمط منذ البدء مشروخاً بمفهومه أخرى هي القتالية في الوقت  
الذي يسمى فيه بالمحطون بن إنعاط حسب النبية، والمعوق  
لخصوصه، والشخصية النبية، والأمة النبية، كانوا يسعون أيضاً  
إلى بعد دول المركز الجديد والحركات النبية التي تدعم لوتها  
بالقرب وبعد كينلا. والغرب ساريتياً، وسيطراً على الأقل، ينطق في  
الوعي واللاوعي آخر عدواً، صفيها، مهدداً، غلباً. كيف يفرض  
النمط، إننا، إنعاط لحما النبية وإبقاء اصول التي تجعل وابتها  
شركة للغرب دون أن يثير حساسية العنصر الساريتي فتتحوّل الحركة  
النبية ضد الغرب وضد دول المركز الجديد المرتبطة به وتصبح حبيمه  
للدول للمركز القديم التي بقيت تنهج مهجاً معاداً للغرب والاسرائيل  
(وعلاوة، على الأثر)

كانت اللدة بالأمه خطوره، وكانت سيفاً ذا حدين يمكن أن  
ينقلب إلى اتجاه لينتظر الطرف الذي لا نرى. المحطون إلى يده  
وكانت السيطرة على النبية، وأتبعه العنصر الحاد خارج من الضمير  
تتطلب ذلك حالاً وطاعات حاله. ولقد سوفر كلا الأمرين  
بالمحطون. وكانت إحدى مبي السيطرة على النبية بروز العرب  
والإيرانيين المتحدة، في ظروف جلائمه فئوية، في صورة لمنافع، لمنافع  
في الإسلام. لكن في إمكانية حادج العالم العربي، لكي لا يتقلب  
إلى الحفيد عبد اسرائيل. وكانت القبلتان ويكسبان الفرصة  
الدينية لتنفيذ اللدة. وبيت أميركا عملاً حامية لمجد الاسلامي في  
أفغانستان في شراكة كلية مع السعودية، ودول مركز الجديد  
الأخرى. وهذا السبب بالترجة الأولى تفصح أفغانستان كقضية أولى  
لدى المسلمين في العالم العربي خاصة، وجذبت للحركة  
قومية كلية لحواس صفة أعماس إلى طعام يومي للموسم،  
والنمط ينفذ فيها، وجمع التمرعات هـ. الح ومع الأمر  
حاد، غير الشفقة. في الوقت الذي كانت الحركة الدينية بطيل وزمر  
لأفغانستان يومياً، كانت مانبرها صابرة من تحديث عن فلسطين،  
حتى بعد بدء الانتفاضة - الثورة العظيمة فيها كذلك تم اغراق  
المجمع الاستهلاكي الجديد بحياة الأميركية والعربية ومسترجعتها  
بحيث أن وجود الإنسان اليومي كان مغروراً بمصور العرب ل  
فرجه يد بها العرب إليها، صديقاً، ودوداً وحليفاً سؤلاً حتى عن  
توفير اللقمة العلية لأفرادها حياً، من هامبورغ ماكدونالد إلى خم  
المجل الأميركي الطري يوب، مقطوعاً ساعس به ريف ستيك  
كذلك ريعت الجماعات والجماعات المحلية وتنفيذ المحطات الشعبية  
كده بالغرب يبدو حضوره اليومي واتساعه لمنسبي دشي. وكذلك  
بعد الاعلام من الصحابة إلى أفلام التليفزيون والتلفزيون والكومبيوتر  
بالغرب. وصار الغرب في بيروتا القط الأليف الذي يتم في أميركا  
ويحفظ قلنا بعد القهوة الصباحية

هبل يعقل أن يكون هذا الضرب الفظ الأليهم ومصدر رزق كله





كله فإن غورباتشيف كان منذ البدء بحاجة ملحة إلى وقتان دولي، إلى إضعاف سابق التسلح، وإلى كسب الساندة من الولايات المتحدة والغرب من أجل أن يستطيع التركيز بشكل كلي على تنفيذ ثورته الداخلية وبرأيه «معارضة القوى التي يلتصق من وحش القديم» ومن عوامل أصيلة في بنية المجتمع السوفييتي وثقافته لكن غورباتشيف كان بحاجة إلى أن يصل إلى ترتيب مع الولايات المتحدة يضمن له القدرة على هذا التركيز الداخلي دون أن يبدو وكأنه يتصرف من موقع ضعف أو يرثى من وجهه ووجه الاتحاد السوفييتي وقد استطاع فعلاً أن يعبر بهذه العجبة ويحقق الثور، الذي يرميه لأن الولايات المتحدة كانت أيضاً بحاجة إلى مكاسب معينة من تسوية مع الاتحاد السوفييتي وكان في جنوبه من الوثائق الدولية التصميم على إخماد الحرائق المشتعلة في العالم لكي يستطيع غورباتشيف الانصراف إلى مشروعه الداخلي. وكان بعضاً قد تكهن قبل لقاء ريغان وغورباتشيف في إسطنبول بأن ما سيحدث هو الانحدار على هذه النقطة بالتحديد. وتبعاً لهذا التصور، يسحب الاتحاد السوفييتي من أفغانستان ويوقف حرب العراق- إيران، وتهدأ المناظر الأخرى من دروس أي أسلحة، إلى أميركا اللاتينية، ثم إلى الصراع الفلسطيني- الإسرائيلي والصراع العربي- الإسرائيلي بشكل عام. وقد عذب حرباً من سيرة من المروع، وبقيته في طريقها إلى التهدئة غير أن أصعب تقدمات التراجع، الصراع العربي- الإسرائيلي سينفرد وقتاً قد يتجاوز الوقت الذي يبقى فيه غورباتشيف في موقع الرئاسة في الاتحاد السوفييتي.

كان يعتقد أنه بوقم يهملوا شعوب أمثالاً أن الحرب العراقية- الإيرانية ستوقف قبل نهاية عام ١٩٨٨ ويعود هذا التوقع إلى أواخر ربيع ١٩٨٧ وكان هذا التوقع مبروراً ببسطة من التوقعات الحقيقية التي تتجسم كلها مع تصور العلاقات الدولية السائدة ومع أطروحة التركيز- الهوامش التي برزت أصلاً. أما النشاط الأخرى التي سيع من هذه الأطروحة، والتي تخص الأوضاع في المنطقة العربية ذاتها، فقد كانت لشخص ما على ١٠- التنازل للتركز القديم والعودة إلى تجمعه وتجميعه بحيث يستعيد دوره المركزي في المنطقة، ويعود الصراع بين هذا المركز القديم، متجذراً، الآن، وبين هوامش من ما كان عليه في الستينات على أقل تقدير، وإحياء اتحاد مسررات مختلفة ويوسع درجة أعظم من السخلة والتأثير على واقع المنطقة ويستطيع إحياء العربية - ٢- يروى عمار تجمع مختلفة ومتباينة ومتقلبة في مرحلة مبدئية من طبيعة التجارب مؤلفة قبل أن تستقر التحالفات والمحاور في أوضاع ذات قدرة على الديمومة النسبية - ٣- سعي قوى الهيمنة العالمية، وتكون المركز الجديد، مع تشكل تحاليل التي تدعم قوة المركز وتضعها هي من العناصر من جديد، وإنشاء محاور تجمع عناصره ب سلك إلى قوى داخلية تدعمها داخل توت المركز القديم وإلى قوى خارجية تدعمها عمن العالم الإسلامي ودول الهيمنة العالمية - ٤- انحصار الصراع العربي- الإسرائيلي في هذه المرحلة الجهادية إلى مرفع هامشي نسبياً، والقيام بتجريب تجريبية للتحقق من حدة الصراع على أية حال وبغض فيه العلمانيين مكسب تمرد كبير لكنها في الواقع ثانوية الأهمية والتأثير من مستقبل الصراع ومستقبل المنطقة □

مسرى حليف طبيعي؟ هل يمكن أن يكون العدو التاريخي، المستعمر، الغاصب، الداهم لأمرائيل؟ طيفاً لا ولقد نجحت النجمة بجمالاً بالهراً، واستطاعت الأنظمة العربية ألبية بالتعاون مع حلفائها العربيين التغلب على أكبر عقب في طريق الحيط والقدرة أخطر معارضة كاسية فيه. كيف تستوفى حب التراث والذين وتنوع الناس الذين ستولاهم في الوقت نفسه بأن العرب هو حامي التراث والذين؟ ولم يستطع الإسلام الأيراني، الذي سعى إلى إبراز هذه المفارقة واستشيعها لمصداقه إلى أبعد حد ممكن أن يرمي الإسلام السعودي على هذا الصعيد المحدد. غير أن النجاح لم يكن مطلقاً، رغم كونه بجمالاً. فقلد أثرت الحركة الدينية ليستة طامسة ملازمة للمصيبة التي أنقذتها هي لتطرف الديني. وثلاثت حركات دينية (صغيرة نسبياً) لم تنجح معها لعب قبايل القنطرة والاعطاء، فتحول بناسها للترسي ضد الغرب وصد سر كته في المنطقة. وكانت هذه الحركات، بشكل أو بآخر، موالاة لإيران.

ولقد صعدت قيادات لمركز الجديد بهذه الخيفة المزعجة، التي بدت أحياناً قاهرة على التهديد الحقيقي. واضطرب إلى عمالة هذه الحركات، عازلة استعمالها لعضائها عيشاً اصطلاحاً. كتب اصطلاحاً حياضاً في الدخول في صراع معها. وقد لعب لهم تشجيع الحركات الدينية ثم دفع لهم ذلك أكثر من نظام عربي المصداقات أولاً ثم الأردن. بعد قرا استعمال كلفة للثقل، واستخدمه للخدمة مصلحة في العلاقات الصلقة مع الفلسطينيين وسورية. اضطر الأردن إلى صوب التيار صريه حاشية عام ١٩٨٩ وإحلال حاشية اليرموك تكون مسرحاً لمصبات على الأحداث المروعة التي انتهت بالتمسك الجماعة وحدوث مجزرة فيها. كذلك صم النظام السعودي ر تعيد صريه عاتية، لكن من مسرى أمل، أهدم دحرون. والحل على الجرار ومن شهده الجرار الآن، بعدة شهلة تونس، ليس بالضرورة نهاية انطلاق



أشرت في فقرة (١) إلى الروايات الأميركية- السوفييتي كصاير جوهرية في حلق أوضاع صرية في سطره وهذا يناقضه وما أنشد أنهل

كان يرود محاليل غورباتشيف في الموقع الذي يبرز به أحد أهم الأحداث السياسية في التلهيات. ومع أننا بحاجة إلى قدر كبير من المعرفة قبل أن نستطيع تقييم هذا الحدث البارز وشكائجه، والامكانات الجديدة التي يمنحها، والدور الذي سيلعبه في رسم الصورة الأنشأة الأنشأة، في وقت لا تتوفر لنا إلا معرفة محدودة الطابع، فإن شيئاً واحداً بعد الأهمية يقع في مساوئ معرفتنا إلى غورباتشيف ظاهرة مختلفة جداً عن كل ما نعرفه في تاريخ الزعامات السوفييتية من ظهور. وهو قد تطلعت مغيرة لتطبيقات من سيفه وظهر نتائج الذي يسعى إلى تنفيذ بعد المورد جديري وشمال في أن واحد. وقد اقتربت في زمن يحكم من بزوغ غورباتشيف أن السويج الذي يهته إيجابياً واقتصادياً وسياسياً هو السويج الرأسمالي العربي لا التمدج الشيوعي كما عرف الاتحاد السوفييتي. وسيب من ذلك



كتاب بمشاركة أكثر  
من 25 كاتباً عربياً



التي تتعاضد معها فهي التي يمكن لها بحر شيطرة المظن ان فطعه لمجانبة ولو القليل من كل هذه القوموسني "يكنز من يكتب لاي الكنيسة اقدنا يوما واقد كما قبلها جهل الفرق بين الالم وبين الاحساس وبالعيشن معه . وبمكنا ان نكتب لان نمة اطفالا بحاجة لشي باسدة البور الوحيدة التي بامكنها ان تسبح زاوية من هذا الغيبس "استطاعنا ان مضع كتابا صغيرا يكتب فيه ٢٩ كاتبة وكاتبا يوجهون رسائلهم التي يختارون اليها فطلا يخاطبوه بنحدرن اليه عما يمكن للكنيسة ان تفعل وما يمكن للمعرفة ان تفعل "لقد تسبت لتدبر العربية للعلوم ناشرون لتدبر الفكرة وتوزيع الكتاب كما يستتولي الاعلان عنه بما لاضافة الى ما سيقدوم به الكتاب المشاركون من الترويج عبر الشبكات الاجتماعية والوسائط الاعلامية وسيت رصود الارياح للانفاق على تعليم اطفال عرب لا دا الكنيسة تفقد الحالم والاد ا تعليمها باعتبارها مواقنا الوحيد الذي رصيبا به "اما المشاركون في الكتاب فهم ابراهيم السواقي وابراهيم عبد المجيد وابراهيم نصر الله وامير تاج الس واميرة شاكر صليبخ وايمن اليوسفي ونمية العبيسي وزيدا النبع وسعيدة فطح وسعيدة خاطر الفارسي وسليطان العميمي وعبد الله العربي وعبد الرزاق الربيعي وعبدالله السالم وعبدان الصائغ وعبد الله السالم وعبدان سبار ومجاهد عبد الفتاحي ومحمد الرشافي ومحمد السالم ومحمد العباس ومحمد خضر ومحمد دبريه ومريم جمعة فطح ومسفر الخامدي ومعتز قتيبة ومبال الشيخ ومي الشمر ووديع سعادة ويوسف محمد

سعى أدباء من بلدان عربية مختلفة إلى تقديم مساهمة إيجابية للأطفال من خلال إسهامها بالكلمة والسر والخيال ينطق بها قاله العربي قبل أكثر من ألف سنة لا خيل عدوك نهديها ولا مبال فليصدق الحق أن لا تستعد حال وبما أن الحق هو الكلام وأن الكلمة هي الفكر والتعبير عنه وبما أن هؤلاء الأدباء يتعاملون بها فقد توصفوا في سببهم إلى مبادئ الطفل العربي المشرو والمفوض المعدب إلى أهم لا يملكون وسيلة لمساعدة الأعمال في تحفروا التامل بها والحديث مما عن كتاب صدر أخيرا عنوانه "أسطورة التماسية" كتاب موقد طفلا" أما المؤلفون فهم مجموعة من الكتاب جاء الكتاب في ١٦٦ صفحة متوسطة القطع وصدر عن "الدار العربية للعلوم ناشرون" في بيروت اشترك في صياحه الكتاب ٢٩ أدبا معروفا بينهم قصصيون وقصصيات وشعراء وشاعرات وباحثون وأطباء جاء هؤلاء من السعودية ومصر وفلسطين والسنغال والبحرين ودولة الامارات العربية المتحدة والكويت وسلطنة عمان ولبنان وتونس وموريتانيا وسوريا وقع مقدمة الكتاب أربعة أدباء هم الروائية الكويتية بثينة العيسى والشاعرة والمصحفية الكويتية سعدية مفرح ومعتز قطيمه الشاعر الذي وصف بأنه فلسطيني سعودي والكاتب والروائي اللبناني غسان شبازو جاء في التقديم "لا يزال العالم العربي غارقا في حروبها ومجاعاتها يحصل الجهل على كنف وعلى أعلى أشكال قاتلة التي تودي كل عام بأرقام إحصائية غدا نذكرها ويشكر عارا لا يسير جرحا ويصير الالم الذي يسببه غيره من اعضائنا

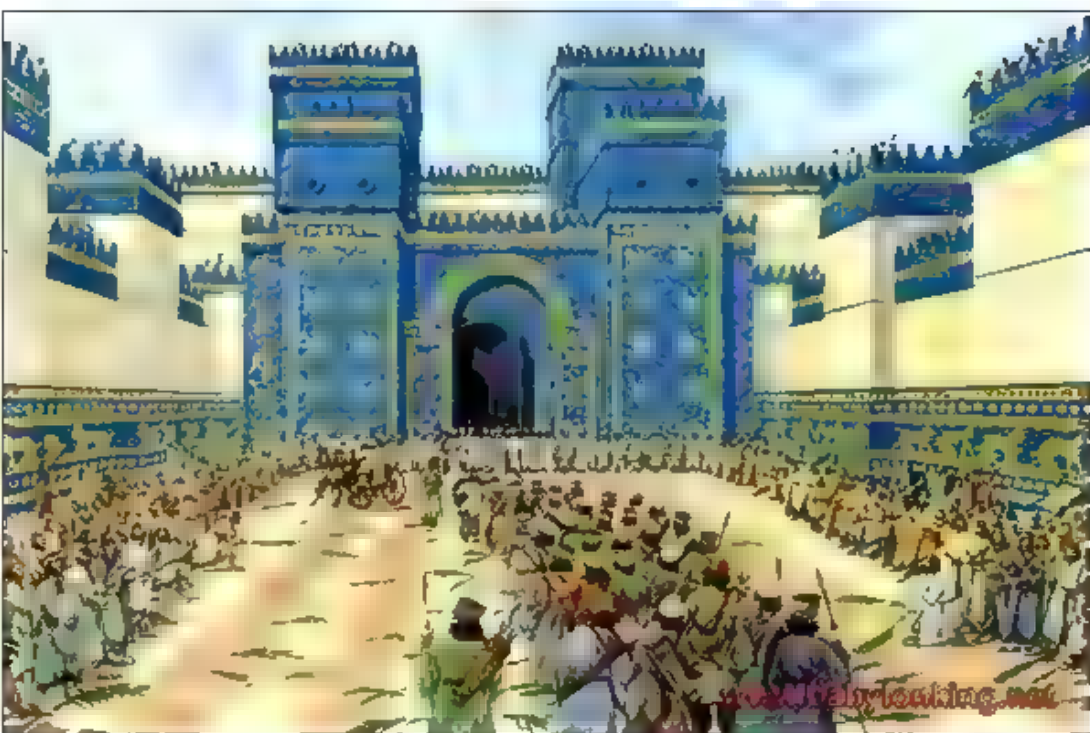
الآن لدى معرض المصباح الدائم للكتاب  
العدوان بغداد - حي الأمانة - ساحة مظفر

الموضوعات : من قبيل قضايا معاصرة ،  
وفلسفة الدين ، والفكر السياسي ، وقضايا  
المقاومة . صدر الكتاب عن دار الولاء للطباعة  
والمطبوعات والتوزيع - بيروت - لبنان تجديده

وصل الى مؤسسة الصباح كتاب "روافد فكرية" والكتاب المقدم هو مقالات نشرت في الصحف والمجلات اللبانية من بداية ٢٠٠٣ وحتى عام ٢٠١١ ، عالجت الكثير من



## البابليون: حضارة العراق القديمة



٢٦ في ملكا قبل ان يسقطوا على يد الملك  
ان اوسو حشكال مؤسس امبراطورية  
البناتة كما يسمى الطفل الصبي  
وك اور و مراحل حكمها واحم ما تميزت  
لامبراطورية من استعمار اسياسيا  
صادي والظهور اراضي من حيث  
المسدود وتعد طرق الري ويتفرق  
اقبل المدينة التي ابرزت من سلالته  
البناتة حتى احتلها اليابانية للديمية  
يهبت في لمدينة والعمل بالسخرة  
الجيش الاباح لسماحي

## الحقبة البابلية القديمة

ول الفصل لسانس ملوك الصلابة  
 فنية وأهم اعتبارات حواسي  
 وموسيقى و لسانس التجارية  
 فنيه وبيعتها وحدة للمعاصرة  
 برربعة فنيه وتنوع محاورها في  
 لقاو الأرض بالقوة الجاذبة  
 ابرين لشي فني بالمرأة الأستاذ  
 فاعين العمل الزراعي ومقارن  
 جاز والإيراق لسير على العبيد  
 فة لخدمة لشبكة المني  
 ج. والحياة العاطفية " وغيرها من  
 ليات وأجارات حواسي لإيراقية  
 فنية على والهجرة والرياحيات  
 موصوف في ظل المشكلات الجبرية  
 باضية وسباب الحكومات والجدول  
 وبيعية و لسانس " كتب بحث  
 فة الحاسن الأثري في القلبية الجبرية  
 فية وعلمية كجدمش وما تحظى  
 فنية وإيراقية، وسببها، مع شرح لاهم  
 فية وأعلام أنطاليا

## الملوك الكتليون

من المسامع يسلط الضوء على الكثيرون  
بوام جاءت من جبال ر جروس وحكمو  
بعدة قرون - 1998 ق - 1987 ق

٢٧٥٠ - ٢٩٠٠ ق م ، الثانية ٢٧٥٠  
٢٩٠٠ ق م ، الثالثة ٢٧٥٠  
٢٩٠٠ ق م ، الرابعة ٢٧٥٠

في الفصل الرابع قيام أكد خالو  
طورية بنح في تأسيسها سجون  
في عامي ١٩٤٣م و١٩٤٤  
وتوحيها الجغرافي والمجاري  
فيها وأهم الأوتار التي تلتصقها  
بسيها، ومسيرها الاقتصادية  
وسياسية والعسكرية والاجتماعية  
جيدة سياسيتها والدعم والأمن  
والسلاح وأهم القضايا التي وجهت  
إلى الامم المتحدة الاولى وأهم خلفاء  
ون واستدامتها القوة والوسط  
في الصالح السياسي كما تضمن  
السلطانية عيشة منتشرا الكتابة  
بها وسورها وأهم الفترات التي  
تظهرها من الكتابة الصورية في  
أوروبا إلى الصيغة الحالية في حقبة  
السلالات وما بعدها، من حيث نظام  
وخصائصه وخصائصه ودلالاتها  
وتأثيراتها وأغراضها التعليمية  
جاءت

## سلاطۂ اورالتاۃ

سل الجاموس يتناول انسحب انهيهار  
طورية أكس وعنها فصع حطوط  
رة واستنراف القسوى لجنرية في  
رول ولتفصيرات لمحدية خارج  
لوف لافغبس اي ادت الي حدوث هجرات  
مية من سوريا الي كيت بيتب الجفاف  
أدى لانهيار الإمبراطورية علي يد  
ييين "مجموعات عرقية محتطة  
ن في الضلال" وادين حكموا ٩١ سنة

## التاريخ

من السهل انبثي العديد من المصادر  
تدولت بدايات لمسة ذراع العجل  
توصل اليها التفتت من الدليل  
التي وجوجلتي، الخضرة  
التي الاولى مستجبات الاناس  
توركا وجنت مص حقة  
سلالات اجبال الالية الربعة (خضرة)  
اجبال الرمية، ظهر كوكب الزهرة  
يهور والخضرة القرية والانبعاث  
والتحليل بالكاربون، المنع، ك  
الغيبس ثنائي المعاصر بحرية  
سلالة كرافيتس الاولى والذات المكي  
سلاطير والملاحم والفرايبات  
الغلبة لليلة والتجارة مع شمال  
ميسن وعما وشعن سوريا والهد  
بر، والاطلس واقص المملكت  
والاندية المتعاقبة به وكما جاء  
لحمه كلكاش والادلة الربية

## المدينة الأولى

يسل الخلل قصار من التلاوات  
في البلاد، وتطوّرته وتفرّعته،  
وقد، أورد لجنس نفس كيش،  
"كان" لتي كانت تشكل مراكز سياسية  
، كما تنظر إلى جذبات البقاء الأول  
من المعاصري والمعاينة، وديانة  
في تطوّرته واتّخذ الأسلوب  
تقنيات لاولي والتفكير الاجتماعي  
"باعت" حكم العنصر، حكم العدمية  
والتراتب الاجتماعي ولحموية  
الأرض، والموطون" كما تضمن  
في الدلتا على حافة وميراث مقبرة  
الملكية وأورس ملجأ من المسلات  
تأسّس عن طريق أصبحت لازمة  
قوات الاجتماعية للعدّة المعروفة بين  
تأسّس وسرجون التي لشباب المها  
متمنّون بمصر طلبة في المسلات"

المؤلف / هاري ساكر  
ترجمة / سعيد الفانمي

[illegible]

## إعادة إكتشاف بلادنا

[illegible]

## بدايات ما قبل

« كلب الامبراطور »

اتفقت المملكة العلية على  
ضيق عجز مفاد الضيق  
أن  
كبير الإمبراطور البد  
تحتي، نهجيت الرعية من  
الضيق فهم عرفوا للرة الأولى  
الإمبراطور إيمليك كلب في  
تقصده، وتساءلت الإلبس كيف  
يضميق كلب الإمبراطور وحول  
تقصده خمسة آلاف من الجراس  
العناهير من قدم وساق أعينهم  
تخترق الغلام وسبابهم على  
رماد بادهنه، بدت الغفريات  
لعادية تهمل عبر البسة الماس  
لكل من يجدد الإمبراطور  
راحت الجموع الكيثرية تتجول  
وتجوب الكشاحات على الكلب  
الكلر سرت أيام قبل أن يتفق  
هذه عرفاء الإمبراطور، لفكرة  
عاقلة، وقد الع كلب الضيق على كل  
كلب كينيك الإمبراطور  
وجد (الإمبراطور) أنه أمام  
معضن كبير أمامه خمسة آلاف  
كلب يتسابقون في كل شيء،  
في حركة الراس في العيون في  
الوير الذي يغطي أجسادها، في  
حركة الأذنين صاح غاضبا  
أنهم يخلق من السهبة أربوعن لم  
أمام الضيقه ويصل إلى الخمسة  
الآلاف، "راح يختبر الكلاب بحثا  
عن كلبه الأصغر، بذكر  
أن كلبه يجب العفام أكثر  
من كلبه المحرم، قدام ينف

كريمة أحد وكريمة عظم أمام كل  
كلب وجد الكلاب كلها تركه  
البحر وتناول العظام  
يعد يومين تذكر أن كلبه  
يقف يلفا قلب مامه جاريسا  
استاسه من كل طارئ. اختر  
الكلاب كلها وجدها كلها واقفة  
فاحة عيوبها باتجاه الباب  
تذكر أن كلبه يركض باتجاه  
الطريدة أو الصيد ويجهها  
كالبرق ليرميها أمامه. اختر  
الكلاب كلها وكلها وجدها  
تتشابه في العمل المخلص  
سبح الامير اهورا بواج فكل مجنا  
عن جمل مرضي يقفه أجرا  
قرر أن يطرد ديبته ويستعين  
بالكلاب الوفية حراسا أسماء  
له من يومها راى جرحى  
تصر (الامر اهورا) خمسة آلاف كلب  
منشأهت إلى جد اللعة ١٢

أثار موضوع الرواية العربية جدلاً بين كتاب وناقداً وإبداءةً واختلفوا في تقدير واقع هذا الفن في العلم والعمرى من ثلوجه الكبريوس والكثيرة الروايات الفادري بجايدية ما سليلي في غيبد روبر صردم للقد تحول إلى مجاملات في كثير من الأحيان وانقلت العريضة مت عدداً من الإبداء والنقاد وكتاب الرواية الحديثة الملحق الدولي السادس للرواية العربية الذي يطبق الدلائل الماضية واختبعت لبعاليته من الإرباء بالفاخرة- للحدث عن هذا الموضوع من جيتها قالت الأنيبة والمائدة العميرية حياء على بن الصديق عن مستقبل الرواية العربية صعب على الإحالة عدم استقار الروايع العربي سببها على الأصل وبالرغم من أن ما يحدث ينفذ بوقوع ثورة كبرى ستكون لناسف الغرب إلى القوي فإن الرواية سوف تصمد وتقاوم وترصد الواقع والأحداث مهما سبلت وتعدت القوت الأوطان

## مستقبل الرواية وثيق الصلة بمستقبل اللغة نفسها

واكتتج نجاد أن لمشكلة بعد "بول بيبي مخلوط" تكمن في أن المعجز الوفاي ضاعف وترهيد لكنه لم يترك في "حارثا" بتدبير بيبي نفسه، بمعنى أنه "تأكرم" من محسن سويق يضاعف في الخارج، فبقرا دائما لنفسه دوما قشما بما بقرا: الإحرام ما مكتبة

ولقد استأذ العربة وأدناها جماعة سيد الإبتالة غيل المعري إن مسبقل لروية وليق المسبقل انفة التي كتبت بها فالبة كتني في مساهم ولعن وليست أذاة المعجز والتوسيل، وإن كان ذلك واحدا عن أنوره الحق والأسياسة وأصاب المعري النحتن عن اللغة التي تصورت ذلك فكتنت حصوره ومسجت نفسها كتيل أساس في لسرد ولدا فإن تأخر ذلك وفرد هو ما يحدد مسبقل لروية المعري عن عذمة

## تهدید العامة

كما فيه رئيس الجمعية العلمية للكتاب والابناء  
 سليمان سمعري الى ان امضيت لعامة هذا امر ما  
 فهو مستقبلي الرواية العربية لانت الى ان البحت  
 ليورد سعيد كتبه لاهلها المعنى فيه ان شخصاً  
 السامع لاجدي محاضراته بالعامة وبعد انتهاء  
 المحاضرة استوقفه ليجري ان افكاره جديدة وقيمة،  
 لكنها تركي سيرة مؤرخية من حذاء باسول التي  
 غيرة لقبال له لعد تركي سيرة مهابة ما تمت  
 افادها الى ان تركي السيرة الخاطئة في يقيد العربية



للصفي وبرى الرواى المصرى بهاء عبد المجيد  
يستقبل الرواية العربية في نفس تراجع ترجمتها إلى  
لغات الأجنبية لا ينسحب محير لأن هناك جهة واحدة  
هى التى تترجم جانباً الروايات المصرية إلى اللغة  
الإنجليزية بحسب عهدهم وهم الجامعة الأميركية

**غياب ترجمة الروايات العربية يحد من انتشارها**

وأكد عبد المجيد أن نجاح تسويق الأدب العربي في الخارج ليس مستحيلا، لأن لدولة تستطيع عبر

مراكزها الثقافية المنتشرة بالعلم ان تقوم بفتح اللغة العربية، حتى يخرج من غير العرب من يعرف اللغة العرب عقود ١٩٥١ ادب العرب سنة الاصلية ومن لم يفقه او يعرف بها او ترجمها وشرا بدوره، يرى انكامل اليونسي محمد لطفي ان استعمال الوافي في المنتج اصعب بديه الرواية، فضلا عن ان الصخب الالكتروني احدث نوعا من التشتيت واضمحلال امام مجز ضخمة يخرج من المتابع عن عمام، يبعث ٢٠ في المئة فط في التي يمكن إدراجها تحت الفن الروائي واضعاف لطفي "بأنه العمل من هذه الاعمال فأجده سقفا على أعده من الحجب ولديها كتأقرا رواية أكثر من مرة للتحقق بلغتها ولائها وقبها، ولإسلاف هناك من البقاء من رفع يديه عن لطف لأنه لم يجد أصوته صدى الخلق في أيامها هذه أصبح بالجملة وتطبيع الحق، طرأ عليها عهد ورسالة" في الغفيل أنكت أستاذة اللسانيات بجامعة البصرة العراقية ظافر كاظم أن الرواية في اليوم الأدبي الأكثر حضورا وتأثيرا في المشهد الأدبي العربي الآن، لما تركته من أدوات تشريعية وإمكانات تقنية عالية في تصكده الجميع ومتغيرت الواقع العيشي بما يشهد من أحداث وقضايا مختلفة ومتنوعة واضاف كاظم ان الروائي يملك يبحث عن الروح الفارقة والمعبرة التي يبنها يفصل وتضمن لك بكونه مقرة بوجود، متجددا وهذه هي طبيعة كل في وفي السياق ذاته يرى الأديب جاسين عبد العظيم ان مستقبل الرواية أكثر وضوحا على الشعر والعصر وقوى الأديب الأخرى ويؤمن ذلك ظهور أجيال من الروائيين بدعج محفوظ مظلوم على الاداب الأجنبية ويضعون أعينهم على "فوبس عربية" جديدة، وبخاصة بعد المشاركة في لوكو العربية والإنساعة من الثقافات الجديدة المستعارة من الغرب



## البطل الايجابي في الرواية العراقية

1968 - 1979

صبي مسلم

مزماً بتفكير الألب الذي يتلام مع الطبقة الاجتماعية والذي يتركز على الحروب من الوقع ويعتمد على الاهتمام والتفكير ولكن الطبقة البورجوازية التي قضت على الطبقة الاجتماعية سرعان ما تفكرت لمعادتها ، وبدأت تحاصر الانسان البشري وستعمل أشد استغلال ، وبدأت الشخصية الإنسانية تتأوى وتندحر أمام عوامل القهر التي وضعتها أمامها الطبقة البورجوازية ، وانعكست صورة هذه الشخصية من خلال الأعمال الروائية التي أفرقتها الأدب الأوربية وهي تروى تحت قوانين الاستغلال والتحكم ، فكانت الشخصية ضائعة ناتحة لا تعرف ماذا تريد ، كما صورتها الأدب البورجوازية إضافة إلى أنها أسيرة غرائزها ، وهي لا تطمح إلى شيء ولا تحلم بشيء .

وحين يبرزت الانجازات القوية وتمت المجتمعات الاشتراكية التي رفضت احييت والظلم عن كاهل الطبقات المستغلة و لمسحورة كان لابد للرواية الحديثة من بطل جديد يعبر عن طبيعة المرحلة ، فالبطل ما هو الا المثال المعبر أو السمة البارزة للفترة التاريخية التي يمر بها الانسان ، وكل أن ظهر البطل الايجابي ، وهو خير تجسيد للانجازات الاشتراكية ، إذ لم تعد الشخصية الإنسانية ضائعة فهي تنشق طريقها بجهه وتنشأ متجهة نحو هدف واضح وغاية مرسومة حتى أن ظهور البطل في الأدب الاشتراكي ، البطل الايجابي ، وتلاشي البطل في الأدب

لم تحصل الحكاية على اختلاف أنواعها ، وهي العنصر لضارب في أعماق التاريخ الانساني معالجة للشخصية الإنسانية أو اسطغان داخلها والكشف عن توارثها وأحاسيسها . وبعد كان الصراع تناط إلى الآلهة أو أشباه الآلهة أو أبنائها في الحكاية الأسطورية والحرفية أو إلى موك أو أمره وقرصان هم أقرب إلى الآلهة منهم إلى الانسان العادي في الرواية الخيالية التي سبقت الرواية الفنية . وحين نشأ هي رواية الحديث تمت الشخصية الإنسانية حرية شخصية أول الأمر ، إذ كان التأكيد في بدايات الرواية الحديثة على هذا الانسان العادي الذي يشترك في القضاء على الانظمة الاجتماعية ، وساهم في بناء طبقة جديدة باشته هي الطبقة البورجوازية ، وكان لابد هذه الطبقة الأخيرة من ركيزة تقف عليها ، فأبرز دور الانسان الحرة كبديل للسلط والامير والفارس لقد كانت الطبقة الاجتماعية هي الطبقة المتغلبة للفن في العصور الوسطى ، لأنها كانت هي الطبقة التي يتوفر لها الفرغ والتعبير ، ثم انها كانت هي الطبقة الوحيدة القادرة على بسط صحاب الأديبة والمعنوية على الفنان والأديب ، فقد كان من الطبيعي أن يكون الألب مسطراً لخدمة هذه الطبقة معبراً عن المزاج الفكري السائد الذي يمثل في الخيلات والحدود ، ولم يكن المفروض والحالة هذه أن يتأمل الاديب واقع مجتمعه ، ولا أن صبر عن انفعاله بلعية من حوله ، وإنما كان



البورجوازي يفسر كيف أن بيورجوازية وصلت إلى مرحلة النعم ، ويشير إلى أن هناك صورة أخرى لبطل العناصر تعبر عن المجتمعات الاشتراكية . وطبعاً أن يكون البطل هنا إيجابياً ، بمعنى أنه يعبر عن لوعة في إقامة دعائم المجتمع الجديد ، والدفاع عن هذا المجتمع من هجوم أعدائه» (1)

ومن خلال تحريرنا الثورية في العراق نستطيع أن نستعمل مصطلح «البطل الإيجابي» باعتباره مصبراً عن طبيعة طموحاتنا وأمالك ، ويمكن أن نرسم هذا البطل صورة من خلال اللامسات التالية

1 - إن البطل الإيجابي يعبر عن روح الجماعة وعن تطلعاتها وهومها ، إذ تلتقي طموحاته الذاتية مع طموحات الجماعة الواسعة . ولابد من الاشارة هنا إلى أن البطل الإيجابي بهذا المفهوم أصيل وضارب في جذور أدبنا الشعبي بل في بدايات الفن البدائي بصفة عامة ولقد كان الفن البدائي هنا إنسانياً فمن يشر لم يتميز منهم المرء ولم تتميز بهم الطبيعة لانهم جميعاً يتشاطفون - العمل والفن - كانوا في طور التميز عن الطبيعة ومفرداتها . أما التراث الأسطوري والحضاري والملحمي وفن السيرة الشعبية رقيقة الأنماط التي تتكبر ركائز التراث الشعبي ومادته الأساسية ، فقد عجزت أو هضمت عن إنجازات الإنسان بصفة عامة وعن مراحل تطوره بشكل وفعلي غير مباشر ، وما رحلة جلجامش غير بشار الموت مع الملاح أوروشنابي ، وذلك اللقاء التراجيدي بينه وبين جده أوتوبلشتم لإصدي لاكتشاف الإنسان آنذاك حقيقة الموت ، كما أن انتقال النكيد من المراعي والعرش مع إسموان إلى برقع أوروك ملهم إلا تقطعت الإنسان مرحلة بدائية وبداية مرحلة أخرى تنسم بالحضارة . إذ تغير الإنسان عن الحيوان . وبدأ يشق حياة جديدة ، إن فالبطل الإيجابي المعبر عن طموحات الجماعة وهومهم له جملته لينة في أعماق الفن الإنساني بصفة عامة وفي ما وصلنا من فنون الأدب الشعبي بخاصة .

2 - س من الضروري أن يكون البطل الإيجابي مرداً مصبراً عن إرادة الجموع ، ولما قد تكون فكرة أو إنجازاً إنسانياً أو حزبياً أو فئة تتطلع إلى التغيير من أجل مستقبل أفضل ، وهذه السمة ترتبط بالسمة السابقة ، فالبطل الإيجابي حين يكون مرداً تلتقي ذاته بذوات الآخرين ، ولكن هذا بطل قد

يكون مجموعة من الشخصيات يرسمها الروائي بمستوى متقارب حتى أن لا تستأثر شخصية واحدة باهتمام الروائي بالشكل الذي تستقطب فيه كل الشخصيات الأخرى وإنما يكون التركيز على كل الشخصيات في أن واحد وهي مجموعها تشكل صورة البطل الإيجابي ، وربما كان للروائي محور أساس تدور في مجاله كل الشخصيات ، وقد يكون هذا محور فكرة إنسانياً أو إنجازاً ثورياً

3 - الحيرة والأمل والتطلع إلى بناء المجتمع الجديد ، وهو يتناسب في صورته هذه مع طبيعة مجتمعاتنا النامي وحاجته إلى شخصية تحمل فلسفة مثالية مرمية بالمستقبل ، وهي متطلعة إلى الأمام تنوق إلى التعبير نحو الأصيل ، وإن تحطم كافة العقبات وعوامل الاحباط وخلاف ذلك فإن البطل السبي يكرس واقع التغلب والتكوص ، وعلى سبيل مثال تشهد الآن نهاية ظل السنين المشوه حيث أفرزته ظروف دائية وأخرى مرصعية لسا صدد التفصيل هي ، وكان في معظم ملاكمه مسود من المجتمعات الرأسمالية التي قد يمثل هذا البطل السبي طعة لمرحلة التي تحريها تلك المجتمعات ولكنه ظل غريباً في مجتمعاتنا ، وقد بدأت صوره تبهت وتلاشى أمام الصورة الجديدة لبطلنا الإيجابي .

4 - على أن رسم صورة البطل الإيجابي وهي متفانية لا حي أن يكون هذا بطل عالياً أو شخصية مسطحة تتكرر بدأت الصورة وهنا تبرز القصور الفنية لنبي الروائي الفنان الذي يتوخ هذه الشخصية بحيث يبدو شخصية ثرية غير خطية . فالبطل الإيجابي يأمل في التغيير ولا ييأس منه وهو يشهد صراعاً مريراً مع عوامل التكوص والاحباط ، كما أنه قد يسطو وقد يراجع وقد يموت ، الأمر الذي يتسجم مع طبيعة الإنسان وجوه الحياة إلا أنه يستشرف المستقبل الوضاء وما أكثر العقبات التي يمكن أن تحفه أمله ، ويحدد لروائي الفنان رسمها وتصويرها ، وما أوسع علكه نبي يمكن أن يتحرك داخله .

وحين نتطلع إلى صورة البطل الإيجابي في النتاج الروائي في القطر العراقي عام 1969 ، لا نتوقع أن نجد صورة متبلورة لهذا البطل في هذه المرحلة إذ لا زال البطل السبي الذي أفرزته فترة بداية الستينات قائماً إضافة إلى أن المرحلة لم تشهد تميزاً أساسياً بخاصة وأن الثورة كانت في بداياتها الأولى ، إلا أننا قد



شهد يوازي ترفض بظهور هذا البطل وتستشرف ملاحظه ، أو انها ترسم صورة البطل السبي والاطار الذي يمكن أن يصدر عنه دخله وما يمكن أن يؤول إليه مصيره . ويستنتج من فحص هذه الصورة ان الروائي انما يهدف إلى إدانة هذا التوزيع بحيث يتجنب القارئ استغناءه ويشهد بقيمه . وهذا ما قلناه جهاد مجيد في رويته انقسام اذ ان «عذنان» بطل روايته حين حاد عن نهجه وتحلّى عن ميادينه وعن أهله لفقره وسقط في مهدي الجس كدليل هذه الميادينه وجد نفسه محاصراً ، ولم يستطع الجنس أن يكون المعادل الموضوعي لمبادئه التي ضمن بها ، وهو في معاناته انما يجسد نفسه وترجمه .

هذا يصحح الذي نجده في روية انقسام لا نجده لدى فاضل الراوي في روايته مغلوقات فاضل المزراوي الجميلة . إذ ان بطله الشرير لا يقتنع بأقل من تدوير المديته كلها وإحالة كل ما فيها إلى أستان متحجرة ، ومع ان هناك ظروفاً موضوعية قد تسوّغ صورة البطل السوداني الذي رسمه فاضل المزراوي في تلك المرحلة ومنها نكسة حزينين وامتناعه أنوارها السلي إلى الأعوام التالية لها إلا ان تجريرة انصرافي تنمو في كثير من الاحيان «بعدية الاتصال قسلاً عن ن الكاتب استحسن في صياغتها أكثر مما يجب باندريه برتون وسارتر وكامي وبيكيت . فالعارق الأساسي هنا هو ان ظروف ليبة المعرية حتى بعد هزيمة حربران ليست على حجة من التمسيد أو لتجديد أو التنازع بحيث تخلق ساحاً مناسباً لتجربة الضياع هذه ومنها يكن الأمر بأن الرواية فانتازيا راقية في المصروب من الواقع وأدائه وتخي صامه احتار لها الكاتب شكلاً مناسباً ، فالصياغة الشعرية والنثر الموحى والموتاج وصور الاحلام والكوايس تبعثنا عن الواقع وأحداثه فنعيش في ظلال اللغة الشعرية»<sup>3</sup>

ولا يقل عزير محمود سعد بطل روية القلمة سوداوية عن المقترح الشرير في مغلوقات فاضل المزراوي الجميلة على الرغم من الفاصل الزمني بينها ، إذ تفصل بينهما مدة ثلاثة أعوام ، ويبدو ان «عزير محمود» هذا شخص عايش ، فهو يعيش في بداية اروييه في مقهى بانتظار من يمرّكه بأمرأة ، ولكنه يتقبل ويقاد إلى السجن عن انه سياسي خطير وهناك يالف حياته الجديدة ، ويصرف على مجموعة المعتقلين ، ويصل به الاستحجام مع الجو هناك أن يصبح قائداً للمعتقلين ، وأخيراً يحصل شأبه السجن حيث يصحى إلى عزير محمود بشكواه فهو لم يفضل شياً

سوى انه كان جالساً في المقهى فقادته إلى السجن على انه يشتغل في السياسة فهل من أمل في خروجه ؟ ولكن عزيراً يجيبه بأن عليه أن يبتدأ حياته الجديدة كما فعل هو ، وتنتهي الرواية من حيث بدأت . وقد نستنتج من روية رفض الكاتب لصور الاحتقالات وإرهاب الايرباء ، وهي مسألة جدية بالتسجيل ، إلا اننا لا نحمد بفتينا في البطل الايجابي . وانما نرى نسخة اخرى من البطل السوداني الذي رأته في مغلوقات فاضل المزراوي الجميلة .

ويتلك الفلاح «شخصي» في روية عبد لودود العيسى المسماة بهذا الاسم الكثير من سمات البطل الايجابي ، فهو يرفض كل مظاهر الاستعباد والاستعمار في زمن الاقطاع وسيطرة الانكليز على مقدرات الشعب العربي في انظر لعراقي ، ويطلع إلى التصور والتجربة . إذ يعود الكاتب إلى فترة الثلاثينات كي يصور واقع لقرية من خلال هذه الفترة في تاريخ انظر لعراقي ، وتسمي الرواية بثورة مايس عام 1941 بقيادة رشيد عالي ككلالي . وكما انتهت لثورة شتهد شخصي ليكون متاراً للقوار من بعده ، ولكن ما يؤخذ على شخصي انه كان في إطار روايات غير متقن حتى ان نقد البعثيين اعتبره بروية ضمن اتجاه انشغالي غير في فقد وصف الكاتب حياة بطله «شخصي» «الخاصة» بأسلوب تقرير مشحون بالوعظ والارشاد والتعليم ، إذ سلط الاحصاء في بداية الرواية على الاحوال المأسافية والصعبة والقتالية ولكن دون رابط عضوي يجمع بينها أو ترتيب سوى أسبقية ورونها في نفس المؤلف ظهرت وكأنها انشائية مستقلة لها عناوين منفردة»<sup>4</sup>

وينجح داود سببان العيني في روية «جبل التوبة» نهجاً آخر إذ يختار أجواء صوفية محضة ، ويرسم بطلاً طرماً يجمع بين الشر وبين الاحساس العميق بالذنب ، إذ يدور في اعماقه مبولج طويل يمرّ عن معاناة وإحساس مرير بالذنب ، فقد قتل تسعة وتسعين شخصاً وهو يريد أن يتوب ، ولكن احسد الرهبان أقفل امامه باب التوبة وطرده ، فأكمل البطل الشرير عدة ضحاياه بأن قتل الراهب فكانوا مئة شخصية . ويكاد أن يأس عبر رحلته الشاقة ورفض الآخرين له ، ولكنه يعود إلى طرق أبواب التوبة بعد ان يرى شخصاً أمل يلوح من بعيد ، وتنتهي الرواية بقول توبته ، ومن الواضح ان الكاتب استعار شكلاً ومضموناً كثيراً ما يرد في القصص الدينية الشعبي ، إذ



تقبل توبة أكثر الناس دنوباً وأشدهم اجراماً على أن تكون التوبة حقيقية . كما أنه يستلزم شخصيات واحداثاً وأمكنة وازمنة تشبه تلك التي ترد في شكل القصص الشعبي . وقد تستلزم من خلال الرواية مضموناً إنسانياً ، وهو ضرورة عدم إغلاق السبل أمام الانسان اجراماً ، بل يجب أن يترك له باب التوبة مفتوحاً ، إذ إن فرصة اصلاحه قائمة ما دام عنصر الخير كامناً في ذاته ، ولكن ما يؤخذ على الرواية من «الأصرة» التي تربط هذه الرواية بالواقع ظلت ضعيفة ، وانقصت الرواية سمعة مهمة من سمات التوثيق الفني وهي الاضافة المصرية للتراث ، والرؤية الحديثة له»<sup>١٨</sup> .

ويستمر دأبه سلمان بندي على نهجه في روايته الثانية «حديث النسيخ» ، ويستمر لها شكلاً شعبياً أكثر إحكاماً من شكله الشعبي في روايته جيل التوبة ، وتسم هذه الرواية عموماً بأسلوب شوق وصور تشد القارئ فيتابعها بشغف بسبب غلبة عنصر الحكاية فيها ورغبة القارئ في أن يعرف ماذا جرى بعد ذلك ، وقد استطاع لكاتب أن يستغل هذا العنصر ببراعة ، إلا أن بطله مثالي ، وهو قريب من النموذج منه إلى الانسان المحي ، فالشباب يسار انتبه سجيناً حزيناً اقتنع به وانسجم معه ، ولكن اهرامات الحياة كلها زالت أمامه محاولة اقتلعه من هذا العالم ، تمثل هذه الاغراماب بفتاة تحب جيله تحيد اخواه الرجال وسلب قلوبهم ، وتنتصر أخيراً العظيمة عليه في ذات يسار فيصود إلى عالمه ، ويصاب القارئ بحيرة أمل كبيره حين يبحث عن دلالات الرواية فلا يجد فيها إلا مضامين تقليدية يمكن أن تطرحها أية حكاية شعبية تنسج بالروح البدني ، وفي رواية «كائنات السماء زرقاء» للكاتب اسماعيل فهد اسماعيل صورة للبطل الحاروب الذي يصير عن الحروب وعدم المواجهة ويقبل بمحاولات ذات الثوب الأزرق في أن تنتهي عن عزيمته بالانخراط والمراوغة وينتهي الأمر بأن يفض بكارها ويبقى مصراً على الحروب . ويبدو «حميدة» بطل رواية المستنقعات الضوئية أكثر إيجابية من بطل الرواية السابقة ، فهو يتحرك داخل إطار سجنه ، ويشارك في الكتابة والنشر ، ويجيد الخطوة لدى طرد السجن المحققين على إداوته حتى أن احدهم يصطحبه إلى مشاهدة أحد الافلام ، وتتاح فرصة مثامته لحروب حميدة ولكنه لا يفعل إذ يعود بأرواده إلى سجنه ، ترى هل كان حميدة ينتظر فرصة ملاقة أخرى ؟ ، هل كان يبحث عن حل

جماعي ؟ ربما أوجت الرواية بذلك . أما «كاظم عبيد» في روايته «الحيلة» فهو هارب آخر في المواجهة ، إذ يجد البديل في السرقة ، ولكنه يختلف عن بطل «كائنات السماء زرقاء» في أنه يحس في خاتمة الرواية بمقيم التجهده ، ولا يستطيع مواجهة احسانه بالذهب حين تستيقظ طفلة وسط الظلام في الوقت الذي كان فيه يطل بمحاول سرقة بيت أحد ضباط حرس الحدود من حرمه من زوجة عطر ومبلغ زهيد من المال كان قد احضرها زوجها بطريق عودته من الكويت ويضع المبرقات إلى جوار الطفلة استجابة منه لنداء ضميره ، ولا يأخذ إلا ماأشرب منه ، وفي خاتمة الرواية يجد «كاظم عبيد» حيلة لسرقة إلى زوجته حيث يقع عن السرقة ويرفضها على أنها البديل ، وهو بداية الأمل في حياة البطل ، وتستقطب الرواية الأخيرة في رباعية اسماعيل فهد اسماعيل معظم أبطاله في رواياته الثلاث السابقة ، وأروية هي الضعاف الأخرى إذ يطالنا بصمت رئيس ، وهو إضراب عمالي في مصنع ، ويبدأ برصد شخصياته ويروي أفعاله وأسلوب مواجهتها خلعت كلها ، وتلصص صوره حية للبطل الإيجابي مثبته بشخصيات السامعين أحد عبد الله ويظهر على وجهه مع قادة لتنظيم العمالي في الرواية ، فيها يطالع دوراً كبيراً في التصني للسلطة وفي تجديها ومحدونة القضاء عليها ، على حين يستمر كاظم عبيد في هروبه ، ويظنون كريم البصري نهجه الذي بدأ به فيصبح عميلاً للسلطة وإذا انتهت الناذج المفضة إلى الحروب لمو الحياة فإن موقف احمد عبدالله ويظهر على وجهه عن أن المؤهل الوحيد لقيادة النضال العربي هو الطلبة العامة فهي القاهرة حقاً على مقارعة مسكر الاعل في الداخل والخارج حتى النهاية ، فهي التي لا تفقد شيئاً في تضاعف لأنها لا تفقد شيئاً ، أن الرواية ترسم طريق الخلاص من الواقع وما يحتمه في الالتزام والنضال .

ويبدو ما نحس بانفراج اسماعيل فهد اسماعيل في «الضعاف الأخرى» واحتدائه إلى المسالمة الإيجابية يصور في روايته «ملف الحادثة 67» إلى الرؤية السوداوية ، وهو يتناول هذه المرة قضيتنا القومية المركزية في اغتصاب فلسطين والنور لبشع الذي يقوم فيه الصهاينة لسحق شعبيته المواطن العربي الفلسطيني وطمس ملامحه العربية الأصيلة



وربما كانت هذه الصورة القاتمة تتناسب مع الاحمار الذي يجسد شخصية البطالين في زمن كتابة هذه الرواية .

ومن خلال رواه خضير نجم الأمير «ليس لآمل لكلكاش»

ندخل عالم الأسطورة والقصص الشعبي ، ومن خلال الاطار الأسطوري للرواية يمتد «مغامرتها» أغزر وأعمق . وقد ولف الكاتب بين خليل بطل روايته وبين بطل الأسطوري «جلجاش» فكانت نتيجة رحلي البطالين هي التمددان والحياة ، لقد احتق النفس اسحري ببرقان من حياة خليل الى الأبد كما استحق حلم الخلق والبيت الذي يعيد النشيد إلى صباه بعد أن انتهت الحياة وهكذا احتق الأمل من حياة البطالين .

ويطالع علينا البطل الابحاثي في رواية «الانجبار والريح» للكاتب عبدالرزاق البطل في صورة الارادة الفلاحية التي تتوق الى التغيير ، وقد حققت هذه الجموع الفلاحية إرادتها بنصب الماكسة التي توصل الى إرضائهم ، الله عبر أراضي الاطاعي معاناة الذي حاول إيهاب الملاحين على المصروع له كي يسترد الاطاعي لجهاده ، المنهارة بأن قطع الماء عنهم حيث انه يملك الأراضي للمحافظة للنهر بموجب حق الاختيار المصوح له إيمان العثرة التي جرت فيها أحداث الرواية وفي بن عام 1958 - 1968 ، وظلت الماكسة قائمة ، والماكسة هذه ومن يتغير والتطور على الرغم من العثبات التي رافقت نصبها «فقد استقطبت الماكسة - ومن النضال المجاعي من أجل بناء المستقبل المنشود - كل المواقف الدائمة والموضوعية للشخصيات» . وقد أنان الكاتب شخصية سلبية رهيبة وهي شخصية مهدي الذي ركز عليه الكاتب نسبياً وقياساً بالشخصيات الأخرى ، إذ عمل مهدي من أجل ذاته وحيه حياة متجاهلاً لارادة المجاهدة ، وطامعاً ببيئة آمنة محد ، ولكنه حين خسر حياة عاش إحساساً مريراً بالذنب دفعه إلى التورط بقتل حمد وإلى لفسار من القرية

ويقدر مائل «كرم الناصري» بطل الوثمن للكاتب عبدالرحمن الرعي سلبياً ومهزوماً ، كان «صلاح كليل» بطل الأنهار إيجابياً وإيجابياً ، أصابع كرم الناصري ايدولوجيته حين واجه الاحتقال والسجن ، وراح يبحث في السجن عن البديل . أما صلاح ورفاقه خليل لراضي واماعين لمباري وحتى سطون لصفار فقد شاركوا جميعاً في محسني

لسلة وفي الظاهر ضئلاً . وقد استأجر صلاح باهتام الكاتب فركز عليه ورافق طموحاته ، وحاول أن يوالف بين شخصيته وبين شخصية البطل الأسطوري جلجاش . فبما يتصارع جلجاش مع الوحوش المرافقة والتور السايوي ومع لصير الأدي الانسان

لمجد بطل لرواية يتصارع مع عوامل افقر والاحباط في الظروف السلبية والاجتماعية والنفسية التي كانت تحكم لطوق عليه ، وكان عليه أن يتصرف من خلال أطر حدودية قاسية ، ولكنه كان يتصدى ولا يقتنع بمصير الأجيل الذي كان يبدو وكأنه أذل . كان يريد أن يتفرد بشيء كما تفرد جلجاش ، وأن يتجاوز ذاته وظروفه ، وكان خيال الوحش الذي فاته جلجاش يرفقه زينة أنكيو يمثل المسطة الفاضحة التي كان صلاح وزملائه يمتثلونها ويتأخرون في سبيل القضاء عليها .

وتتوضح صورة البطل الابحاثي في رواية القصر والأسوار للكاتب عبد الرحمن اريحي متطلة في شخصية «عزير» أولاً ثم في شخصية «كامل» بعد أن اكتشف غواء التجاهات السابقة ، أما عزير فقد اتعن بالجسمة وانضم إلى صفوف حزب البعث العربي الاشتراكي ، ويعتد الكاتب لذلك باهتام عزير وقرائه التاريخية ، فقد كان تحرير «أكثر انبهاراً أمام تلك الانجازات العظيمة التي سجلها العرب في ماضيهم ودفعوا بها العلم ، وتصرب يد يد عندما يرى ذلك الجهد الكبير ، وقد تحول إلى حركات صليبة تلهب حساس الحدود وقع مواطنها ، أكثر من أفضها بالمصير المشترك لاصيه ذلك التاريخ» ، وعلى الرغم من اعجاب عزير بتأكيد حزب الاستقلال عن القومية العربية إلا انه لم يجد نفسه إلا في حزب البعث إذ أحس بعد انصائه إلى الحزب انه حقق أهم اتصاف في حياته وأن أحلامه لم تضع هناك . وأما كامل فقد عزف عن التجاهات السابقة ووجد في ايدولوجية عزير ما يرضيه عنها وما يحقق له طموحاته على الصعيدين الجاهي والفردى .

وفي رواية بعنوان «الوادي الأخضر» لعل سهيل محاولة لتناول بعض الماديات البالية وأبعادها السلبية على صعيد اجتماعي ونفسي من خلال قصة حب دارت بين هسانة بطل الرواية وسعدية ، وقد حاول الكاتب أن يوالف بين سليمان وبين أمير بابلي كان ينسج إلى الطبقات الشعبية من جانب ، ومن الجانب الآخر والى بين سمعية وبين أميرة بابلية أحببت هذا الأمير



مجازية العرب السائد آنذاك وأصرت على الزواج منه ولغيراً انتصرت حين يشت من الاقتران به وتسلل سعدة نفس سلوك الأميرة البالية ، إذ تنحرف بأن تلقى نفسها في الله ، على حين يقف سلمان مكتوف الأيدي لا يبدى حراكاً منتظراً عرق حبيته . والمجدير بالذكر أن علي سهيل كتب عدة روايات لا تختلف عن هذه الرواية في ضعف إطاها نقي .

وفي رواية الراحلون لقاسم غضير عياص صوره لصائق الطبق أمام الطموحات الذاتية والجماعية على حد سواء ، ولكن هذه الصورة ترد في إطار نقي جيد ، إذ رفض الزير مدباي تزوج ابنة منصور من حسنة بسبب القسوة الطبق ، وراح الكاتب يصور أثر علاقات الانتاج في حركة الشخصيات وفي سلوكها الاجتماعي والنفس ، وأخيراً تضافر جهود الفلاحين من أجل شق جدول النوايا الزواني حيث شكل إرثهم صورة للبطل الجماهي الاجتماعي ، وفي غمرة العمل تنشأ هذه المرة علاقة متكافئة بين حسنة ومنصور حيث تنتهي بالاقتران والزواج

وفي الرواية التسجيلية «الأيام الطويلة» التي كتبها عبد الأمير حلة صورة لبطل جماعي ينسجم بالانضائية والبطولة ، وقد كان الكاتب واعياً حين نزع شخصياته وعقد انتماءاتها ، واختار من بين صفوف الطلبة محمد الصقر ليشير إلى دور هذا القطاع في التصدي للسلطة العاتية في كل زمان ، كما أنه اختار شخصية أحمد الناصر كي تبرز عن دور الجيش كفضيلة ثورية اعتلت أن ترفض واقع الفل .

هكذا انتهت انتفضت بأزرة بعنة الفصائل الثورية على الاستعمار البريطاني والحكم البائد في العراق عام 1958 عادت لتصور هذه الثورة وقصتها من انشورديهم والذكائورية عام 1963 ، كما أن الكاتب لم ينس قطاعات الشعب الأخرى ، فحسم صورة مصيرة عن مشاركة الكاتب جابر الجبال وكيف أنه فاضل وسجين وقاس ولم يكن وحده بل عيرت زوجته عن نور المرأة الشعبية التي يمكن توعيتها وتمييزها ضد الانظمة الفاسدة وقد شاركت مشاركة فصالة في انتظارات ، فقد كانت أم عبيد تنشر أطراف عيانتها كاللائحة صائحة بصوت حج من طول الخلف كما لو أنها تخاطب المراهات ، والجندو يحيطون بجسدها المهتر المتصلت كأنهم تائهون<sup>2</sup> . هكذا عير الكاتب عن مشاركة أم عبيد في الظاهرة

التسائلة التي نطلمها الحزب قبل ثورة الثامن من شباط من أجل لفت الأنظار - بطريقة جديدة - إلى سوء الوضع السياسي وتدهوره آنذاك . ولم تطف تصحيحات جابر الجبال عند حد لمشاركة الصالة هو وزوجته في التظاهرات وفي توزيع المنشورات ، بل أنه تقصد أبنة عبيد الذي شارك هو الآخر في طبع منشورات الحزب وفي إيصال رزم المنشورات وتوزيعها ، هذه الفصائل الثورية التي شاركت في صنع الثورة هي في مجموعها البطل الاجتماعي ، المنشود ، وهو بطل جماعي لا مردى إذ يشكل كل فرد فيه جزءاً حيوياً ولوناً واحداً مضافاً إليه كل الألوان حيث تتسجم جميعاً وتبرز صورة البطل الاجتماعي الجديد .

من هنا وبعد هذا رصد لصورة البطل الاجتماعي في مجموعة من الروايات العراقية المكتوبة خلال الفترة (1968-1979) ، تبدو صورة البطل الاجتماعي في الرواية العراقية في كثير من الموصح حيث تنطق بملامحه بما يلي :

1 - حيث تناسب وضوح ملامح البطل الاجتماعي في الرواية العراقية مع تقسم الزمن بتناسب طردياً ، إذ أن هذا البطل في مرحلة لاحقة هو أكثر وضوحاً منه في مراحل سابقة ، على أن هذا لا يعني أن الخط البياني ليدور البطل الاجتماعي يتصاعد في كل الاعمال الروائية العراقية ، إنما يصح أن نقول أن هذا الخط البياني متدرج قد يرتفع ارتفاعاً مفاجئاً وقد يهبط هبوطاً غير متوقع ، ولكنه في نهايته أنصب وأعمق منه في بدايته . ولعل هذا يعود إلى أمرين أحدهما يتعلق بطبيعة الفن الروائي الجديد إذ بدأ ينبج وجوهه في الساحة الأدبية ويستأثر بالاهتمام من خلال قدرته على استيعاب قضايا العصر وطموحات الجماهير . والأمر الآخر يخص بصر الثورة وتقللها في كيان الجماهير بصفة عامة وفي أعماق الأدب الفنان بوجه خاص بحيث يستطع مثل تجربة الثورة وتصويرها في شكل روائي متقدم

2 - ليس من الضروري أن تكون الرواية سياسية كي تبدو منها صورة البطل الاجتماعي كما قد ينبادر إلى الفهم ، وإنما قد يستطيع الروائي من خلال المضامين الاجتماعية والمناطعية أن يرسم لنا صورة بطل اجتماعي ناجح ولهم في هذه المضامين أكثر حرية منه حين تتناول مضموناً سياسياً ، وعلى سبيل



المثال أبرز عبد لوراق المظهر صورة الازالة الفلاحية التي تشد الثورة والتغير في «الاشجار والرياح» . وهذه الازالة هي البطل الايجابي . كما ان الكاتب الفنان يستطيع من خلال المصنوع المعاصر وارتباطه بطروف اجتماعية واقتصادية وطبقية أن يبرز صورة التغير والتطور الذي يشهده المجتمع من الداخل - وهو التطور الحقيقي - فيخرج بتصوير جديد للعلاقة بين الرجل والمرأة تنبع من الفهم الجديد للمرأة والرجل على حد سواء . وعلى سبيل المثال أيضاً اقترن تصوير بحصة في رواية «الراجلون» للكاتب قاسم خضير عباس حين تضمنت طبيعة الصلة بين عائلة كل من البطلين فقد كانت عائلة منصور تمثل المالك وعائلة حسنة تمثل اسنجر . ولكن حين عصف الثورة جعله الصلاقة الانتاجية . على الحب من جديد بشكله الطبيعي .

3 - قد يلجأ لكاتب الى رسم النموذج القبيح للبطل الايجابي وهو البطل السليبي بقصد إدانة وتغير القارىء منه كما فعل جهاد مجيد في «الغش» . فهو لم يتماطف مع بطله «عدنان» ولم يرد له خطاه كما فعل عبدالرحمن الريسي في «الزمن» أو اسماعيل فهم اسماعيل في الحبل . ونرى وصفاً جليلاً سلبياً بقصد ادانة عبدالرزاق المظهر في الاشجار والرياح إذ انضم

### الخوامش

- (1) د . عبدالمنعم طه بدر - تطور الرواية العربية في مصر (1870 - 1938) - دار المعارف - القاهرة 1963 - ص 189 - 190 .
- (2) د . أحمد ابراهيم الحواري - البطل المعاصر في الرواية العربية - دار الحرية للطباعة - بغداد 1976 - ص 50 .
- (3) د . عبدالمنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب - دار التنقيط - القاهرة 1973 - ص 41 .

- (4) شكري عزيز ماضي - انعكاس أزمة حزيران على الرواية العربية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1978 - ص 116 .
- (5) باقر جواد محمد - قضية الريف في الرواية العراقية الحديثة - مطبعة رسالة مجستير من جامعة القاهرة 1978 - ص 7

من بطله مهدي بأن وُطئه في جريمة قتل وحكم عليه بالنفي من الحرية لأنه أعلا طموحاته الذاتية على طموحات الجموع الفلاحية على أن ترهب القارىء بالنموذج الجيد كي يحتذيه أفضل من ترهيبه من النموذج المناقض له كي يتجنبه . يحق ان لمرار صورة البطل الايجابي هو الأفضل 4 - من الضروري أن يجري الروائي موازنة دقيقة بين سمات البطل الايجابي وصفاته التي ذكرها بعضها في بداية هذه الدراسة وبين الاطار لفتي هذه السمات والصفات بمعنى أن لا يتحل هذا البطل بالصفات الايجابية على حساب النقص النفسي . إذ ان النقص النفسي هو الذي يمنح هذا البطل الأصالة والعنق بحيث يتوغل في أعماقه . ويلتزم وبعونه علياً فتعبر انه النموذج وضوء الذي تحت المظهر باتجاهه . ونحن ابتداءً نبحث عن الاطار النفسي أولاً والاقترح العمل عن كونه روية ويحل محلاً آخر رعبا المقال السياسي أو دراسة اجتماعية أو تسجيل مجموعة نطباعات وصور لا علاقة لها بالمفرد الروائي

وختاماً نستشرّف أمانة جديدة بشأن صورة البطل الايجابي المنشود فما يقبل من أعمال روائية في المستقبل . حيث ان بطل الايجابية اليوم مازال دون طموحاتنا . ونأمل في بطل أكثر تميزاً عن واقعنا وعن آمالك في المستقبل

### المصادر

- (6) صبري مسلم حلي - أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة - مطبعة رسالة مجستير من جامعة القاهرة 1978 - ص 283
- (7) شكري عزيز ماضي - انعكاس أزمة حزيران على الرواية العربية - ص 144 - 145 .
- (8) باقر جواد محمد - قضية الريف في الرواية العراقية الحديثة - ص 145 .

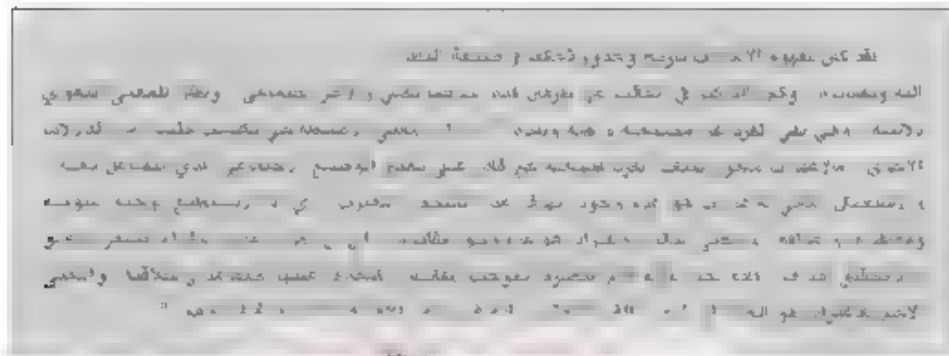
### للحق

- (9) عبدالرحمن جهاد الريسي - رواية القهر والأسوار - ص 373 .
- (10) عبدالأمير مطلة - رواية الأيام الطويلة .
- (11) من الضروري الإشارة الى أن هذا الرصد لا يتضمن كل الروايات العراقية ولذا معظمه إذ لم يقع لي الاطلاع عليها كلها



## البطل المغترب في الرواية العراقية

• د . صبري مسلم



واستحاطته المنوعة حين يحس بالاغتراب ، وأبرز هذه الشخصيات في الرواية السيطرية واللامعنى واللامعيارية والعزلة الخ. <sup>١</sup> وفي عالم الفن والادب قد يغترب الفنان فينسىج ملابسته من مجتمعه بما فيه من اهتمامات تبدو غريبة بالنسبة للفنان المغترب ، وهو قد ينظر الى المجتمع نظرة معزوجة بالتحالي والحقد وقد يكون تعالیه متساميا بلقي كبير من اللامبالاة <sup>٢</sup> .

ولو تطلعتنا الى صورة البطل المغترب داخل الرواية العراقية بحثا عن ملامح مشتركة نجدهم بسمات الاغتراب هذه لوجدنا ان البطل المغترب من خالل الرواية العراقية يأخذ الواناً شتى مستمدة من كل هذه التفسيرات بأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية ولعل في اجسلس الفرد بعدم الاستقرار ، ولقدان التوازن وبضرورة الصراع من أجل التغيير . وفي انسحاب الفرد من مجتمعه بلحشا عن المعنى والهدف من حياته ملامح تقترب كثيراً من ملامح البطل المغترب كما رصفته الرواية العراقية مع غارق كبير في طبيعة الظروف الموضوعية التي أدت الى هذا الاغتراب . وهي ظروف تتصل بطبيعة العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عشتها القطر العراقي ، وأدت الى هذا الاغتراب

ومن المفاهيم الثلاثة عن الاغتراب المفهوم ذو الدلالة الاقتصادية الاجتماعية حيث ان ظروف العمل التي اوجعا المجتمع لراسمالي تؤدي الى اغتراب الفرد عن عمله والفرص والامكانيات الكافية لتحقيق الرفاهية ارشاداً الى الاجتماعية التي يسعى من اجلها فالعامل هو شخص مغترب عن وسائل الانتاج طالما لا يحصل على المداخلة والسعادة من عمله ولا يحصل على ثمرة جهوده واتعابه <sup>٣</sup> ويمتد الى هناك اجتماعاً على صلة الاغتراب بالاستقرار والتوازن في المجتمع من جانب وبالصراع والتغير فيه من الجانب الآخر ، فهو يعني انفراد الفرد بهذا الاستقرار وضباب توازنه داخل المجتمع ، كما انه يعني صراعه مع عوائق نهضته وحولج مسيرته بغية تغيير المنة الاجتماعية بما يتناسب مع اهدافه وميوله . اما الدافع لانفراد الاستقرار والتوازن داخل ذات الفرد فله يختلف ويتنوع . وغالباً ما يفقد الفرد توازنه حين ينسحق تحت وطأة القسوة والازهال ، ويتعرض لمن يحول ملك حريته لو تجريده من قيمة الثقافية واهدافه الفكرية <sup>٤</sup> .

ولا يلف الاغتراب عند هذه الابعاد وانما يتضمن معنى احرى دعيت بـ «متضمنات مفهوم الاغتراب» تبو قريبة من المفهوم الادبي ذي الطابع النفسي الذي يعنى بالفرد



والبطل المغترب تشغله مسألة ذاته ومجتمعه في كثر من الأحيان ومفاهيمه عن ذاته ومجتمعه تجعله غير قادر على الانسجام مع المجتمع الذي لا يمكنه التوفيق بين كل الخصائص المتعددة للنفس فيه . يضاف الى ذلك ان المجتمع يخضع للظروف السياسية واقتصادية والثقافية خاصة لسما بصدد الخوض فيها ، وما يهمنا هو ان هذه الظروف تعطي للمجتمع كيانا خاصا يبدو غريبا عن البطل المغترب ، فيسعى الى ان يرسم صورة مثالية لمجتمعه وواقعته محاولا ان يعلق هذه الصورة ، وحين يتعذر تحقيقها تبدأ معاناة البطل المغترب . ومن هنا فانه يحس بالانفصال الحاد ازاء مجتمعه وبضرورة ان يتغير هذا المجتمع وفق الصورة التي رسمها هو في خياله وذلك آفة لبطل الاغتراب الذين يتروى دون بين الفكر والواقع ، بين النظر والعمل<sup>(١)</sup> .

والبطل المغترب ينتمي الى الفئة المظلمة ، وهو في هذا يشبه البطل المصلح ، وامتساؤه الى هذه الفئة الباردة في المجتمع قد يكون كدافع الى اغترابه . فاللطف لا يستطيع ان ينسجم ويتواصل مع النموذج الاممالي الاوربي الذي يحس ازماءه بالانفصال وعدم الانتماء لانه متقاطع عن بيئة وتراثه ، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع ان يتواصل مع النموذج المختلف للفرد داخل مجتمعه ، اضاف الى ذلك وجوه فجوة ثقافية بين المختلف ... كما في حال لبطل الاغتراب والشعب وشعوره بأنه ينتمي ثقافيا الى حضارة اعل من ال ابينة التي يحيا فيها ، فلذا هجر المختلف بيئته تولد لديه شعور اليم بالعزلة وضيق نفسي عن لا انتمائه واذا استمر فيها شعر بالضيق والقلق لانه يعيش في غير وسطه ومستواه .

وقد تميّز البطل المغترب في الرواية العربية عامة بأنه رسم في اطار روايات متفرقة من الاحيان مولدا ليريد للرواية العربية ان تفر بشيء ، فلها تفر بطرحها الوجودي فأساة ومحنة الانسان العربي الغريب في ارضه المجهور في منزله الذي تسهم العائلة والحكومات وقوى الاغتصاب والاحتلال جميعا في سحقه والنقض به . لكن كل هذا المذاب المأساوي يحصل في داخله بذور الوعي والانبعث والتجديد<sup>(٢)</sup> . وقد يضل البطل المغترب الطريق فيفتن بالياس والعدم نهية للجهل الانساني الدائب ، وهنا ينتهي البطل المغترب الى الاحباط او الموت وقد صور بعض الروائيين العراقيين البطل الذي

ينتمي الى الطبقة الوسطى على انه بطل مغترب قينسا على النموذج الاوربي ، اذا ان هذه الطبقة بدلت بداية ثورية في المجتمعات الاوربية ، وساهمت في لراء الشخصية الانسانية ، وبرزت صورة الانسان العادي الذي كان مهمل في عصور خلت وكان هدفها القضاء على الطبقة الاقطاعية التي كان مثاقها البطواني يتجسد في الملك والامير والفارس ولكن الطبقة الوسطى تحولت بمرور الزمن الى طوق بفيض يعيق تطور الانسان بعد ان امتلكت المال والثروة وارتبطت مصالحها ببقاء الاوضاع كما هي عليه . وهنا عبر الفن الاوربي عامة عن هذا التغير في طبيعة هذه الطبقة معا ان الطبقة الوسطى لم تعد تقبل الانسان الفاعل ، الانسان الذي يتغير ويغير في العالم من حوله ، الانسان الذي يعيد خلق نفسه ومجتمعه بحيوية بالغة ... ذلك ان احداث هذه الطبقة هذا الانسان يعني ضمنا ادلة لها واعترافا بقدرها التاريخي وبذور القوى الفاعلة في المجتمع وهي التي تعمل على تغييره<sup>(٣)</sup> .

#### ١٠٠ جنود البطل المغترب وتحليله :

لم تكمل صورة متكاملة للملاح لبطل روايات مغترب الا بعد ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ ، وفي الروايات العراقية التي تناولت المجتمع العراقي بعد الثورة خاصة ، وان صدر بعضها بعد اكثر من عقد من الزمان لقد هزت الثورة العارمة الكيان الاستعماري واطلعت بالاقطاع في العراق وتبعها تغيير سياسي واجتماعي واقتصادي . الا ان هذه الثورة التي شاركت فيها قوى وطنية متعددة لم تحافظ على خطها الثوري وانحرفت كثيرا وسيطر عليها انتهازيون ومتسلطون ، الامر الذي سوغ لاصحاصا علما بالخيبة والاحباط . وهنا نما الشعور بالقلق والاضطراب والانفصال عن الاحداث المؤسفة التي تكور في عالم الواقع وتطور هذا الاحساس الى عزلة عن المجتمع وجاهد الواهون على البحث عن طريق الخلاص عبر فكرة سياسية او اهتمام خاص ، وربما انصرف بعضهم وبحث عن التحويض السلبي عن طريق اللمره او الجنس او السرقة .

ولا يعني هذا ان البطل المغترب الذي تبلور في مرحلة مبعث ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ منطلق الجنود عن مرحلة ما قبل الثورة ، فقد ظهرت جنود وملاح من هذا البطل في الملاحج الرائدة الاولى من الرواية العراقية . وهذا



منجده في جلال خالده . فعلى الرغم من أن جلال خالده كان يرمي إلى الانتقال المؤدي إلى هدف التطهير والإصلاح إلا أننا يمكن أن نجد فيه تلك النزعة نحو الإغتراب لايفسكله الذي تبلور في نساج لاحقة وانما على هيئة جذور وارهاص يظهره . ومن هذا نجد أن جلال خالده أحسن في خاتمة روايته بذلك الإحساس الجالس بالياس والكآبة والاضطراب . وكتب إلى صديقه أحمد مجاهد يقول : «إلا ما أضعفنا وأضعف عقيدتنا . ما هذا الأزواء عن العالم والتهي بالنطاعة في زوايا دورنا والمراسلة والانشغال بنفسنا ... وهل أصلحت الآفات والأزمات شعباً ... إننا كنا وما نزال نذكر في صحيفتنا الميتة قبل أن تولد ... ولا أطيل ففني كلما أطلت أنبتت غضباً وسخطاً وهيجاً وازدبت لربكنا كذلك . ولخشى أن يرجع إلى اليأس الذي كاد يقتلني بعد إيلامي إلى العراق»<sup>(١)</sup> . وفي هذا للشارة إلى أن البطل المصلح كل يترك في ساعات صحو ويقظة أن الكلمة وحدها لا تكفي لإصلاح أمة أو شعب فيحس بالقلق والاضطراب ويبدأ بالبحث عن انتقام يقيه من هذا الشعور بالضياع . ومن هنا تبدأ بعض ملامح البطل المغترب بالظهور والتمو ويتطبق هذا على جلال خالده كما يتطابق عن غيره من الأبطال ذوي النزعة الإصلاحية في الرواية العراقية

وفي رواية الضيف للنقاص جعفر الخليل نجد صورة أخرى للبطل المصلح الذي تظهر عليه أحياناً وفي بعض مراحل حياته أعراض البطل المغترب حيث يضل وتهتز قناعاته بدوره في إصلاح مجتمعه عن طريق الفكر والكلمة الهادفة . فهذا بطل الرواية يتردد على أهله ومجتمعه ويهيم على وجهه بلا هدف إلى أن يلتقي بالمرشد حبيب وهو درويش غريب الأطوار يتولى أمر البطل ويمينه في أزمته النفسية ويقدم له حلولاً لكثير مما كان يحس به من تساؤلات وأفكار كانت سبباً في انفصاله عن أهله ومجتمعه . وتطول صحبة الرجلين حتى يموت الدرويش المرشد فيعود بطل رواية الضيف إلى أهله ومدينته النجف بعد غربة استمرت ثلاثين عاماً . أن هذا الانفصال بين البطل ومجتمعه يشير بوضوح إلى وجود حلجة لتصوير لبطل من هذا النوع في وقت مبكر من تاريخ العراق .

وفي رواية «مجنونان» للنقاص عبد الحق فاضل صورة أكثر وضوحاً للبطل الذي تنمس من خلاله جذور الإغتراب . فهذا صادق شكري المحامي لايتنجم مع مجتمعه ومع قيم

هذا المجتمع ومقاييسه . وتبدو أعراض الإغتراب عليه من خلال حبه ورفضه للطريقة التقليدية في الحب والرواج ، لذلك نراه يبحث عن المرأة التي تحبه جسداً وفكراً . شكلاً ومضموناً . ومن هذا المنطلق يرفض حب المرأة التي أحبته (صحية) لأنها أحببت فيه الشاب صدقي ورفضت صادق شكري المحامي قلنا منها لثمة شخصان وهما في الواقع شخص واحد . ويتكرر المشهد الطريف مرتين ويتكرر معه رفض بطل الرواية لهذا الحب كما يظهر انفصاله عن مجتمعه وعن مقاييس هذا المجتمع في رفضه للمنصب والشهرة . الأمر الذي يبدو من خلاله غريب الأطوار يمتلك مقاييس خاصة به للأشياء والناس وربما كانت مقاييس صادق شكري المحامي الخاصة هي التي أهله لجعل لقب المجنون . وهو يعجز بهذا اللقب ويحاول أن يكون جديراً به

ونجد في رواية «في قرى الجن» للنقاص جعفر الخليل ملامح من البطل المغترب في صورة البطل المصلح طاهر الساعي وزميله كريم الغريلاوي . ففي اللوقت الذي تعرض فيه الغربة على طاهر الساعي حين تختطفه جنية عابثة . في كريم الغريلاوي يشتر أن يلتحق بصديقه الساعي احساساً منه بمساواة مجتمعه وعبوبه ويلاقي صعوبة كبيرة في الانسجام مع ذلك المجتمع الخيالي الذي رسمه النقاص خاليًا من العيوب والعقد . وبعد أن يتطهر من عيوبه الانسية - كما غير النقاص - يلتحق المجتمع المنظم (مجتمع الجن) - كما صور جعفر الخليل - . والتمارئة ضالفة بين المجتمعين يختار كريم الغريلاوي طامعاً مختاراً مجتمع الجن مفتلاً آيائه على مجتمعه الانسي ذي العيوب المستعصية . أن في رؤية الغريلاوي هذه لمجتمعه وفي محاولته البحث عن مجتمع بديل وتشخيصه العيوب الخلقية التي يعاني مجتمعه منها تأكيداً لتلك الأعراض والسمات التي قد تظهر على البطل المصلح في بعض الأحيان والتي بدأت تبرز بشكل أكثر وضوحاً في مرحلة لاحقة من مراحل تطور البطل المصلح .

#### ٢٠ صور متخيلة من البطل المختب

##### ١- البطل المثقف الملتصق :

كل الأبطال المغتربين كانوا مثقفين ، إذ يبيع الإغتراب



من صميم الفكر الانساني ، وينشأ من طبيعة التمسك بين الواقع والحلم ، بين الصورة القلقة للمجتمع - وهي صورة يرفضها البطل المخترق - والمثال الذي يطمح الى تعاقبه ، وهو مثال غالبا ما يكون بعيد المثال يصعب انجازة وتحقيقه . وقد زاد من ضراوة الحيرة ذلك الملتصق الكبير بين واقع متخلف في جميع مظاهره وسلوكه ... ومثال يرنو اليه الشباب - من المثقفين - راووه او قرأوا عنه ، وفيه يستطيعون اكتشاف وجودهم والتعبير عن ثوابتهم<sup>١٢٧</sup> . ومن هنا يمكن القول ان بعض اعراض الاغتراب ظهرت على البطل المصلح في بعض مراحل حياته ومن خلال جهده للدائب من اجل الإصلاح ، وبتأثير عوامل القهر والاحباط التي قد يتعرض اليها ، الا ان هذه الاعراض والمخاض التي ظهرت على البطل المصلح قبل ثورة الرابع عشر من تموز عام (١٩٥٨) لم تتطور في صورة بطل مغترب من خلال رواية عراقية صدرت آنذاك ، ولم يخلق الراويون بطلا يحمل سمات الاغتراب الا بعد الثورة . وقد حاول بعض الروائيين ان يرصد صورة البطل المغترب قبل الثورة من خلال اعمال روائية صدرت بعدها ، وعكس وهي المرحلة التي صدرت فيها . وتقوم هذه الروايات على الفرض ان البطل المغترب الذي يعتنه القلق وتورقه الحيرة بين متجيب ان يكون عليه مجتمعه والواقع كما هو عليه ، يمكن ان يوجد قبل الثورة . وفي مرحلة الخمسينات من هذا القرن على وجه التحديد ، ان وجود مثل هذا النموذج المغترب في الرواية العراقية قبل الثورة يعني ان الروائي العراقي يعكس وهي مرحلة ما بعد الثورة على المراحل السابقة ، وان هذا البطل لم يرسم بمثل هذه الصورة الا بتأثير الفهم الجديد لطبيعة البطل المغترب على صعيدين ، اولهما الصعبد الانساني ووجود مثل هذا النموذج في الواقع المعاش ، والآخر الصعبد الفني يحاول رسم صورة ذلك النموذج وصوغه في عمل روائي<sup>١٢٨</sup> .

\*\*\*

اختار غالب طعمة فرماني في روايته خمسة اصوات، فئة من المثقفين كي يجسدوا نماذج عشت في الخمسينات من هذا القرن وكانت لها همومها ومطالبها ، وهي ضابحة من طبيعة الطرف الذي مر به القطر آنذاك . هذه الفئة الاجتماعية تتألف من خمس شخصيات هي : سعيد وابراهيم وشريف وعبد الخالق وحديد ، وقد

تألفت كل شخصية من هذه الشخصيات لسطها من الثقافة واتجهت صوب اهتمام ثقافي واجبي مختلف . ففي الوقت الذي يعد فيه (شريف) نفسه «يودلر المعص» تشبهاً عنه بالظاهر الفرضي المشهور «يودلر» ، كان اهتمام عبد الخالق يتجه صوب الفن القصصي ، ومثله كان سعيد في هذا الميل والاهتمام . ويبدو ان لبراهيم اهتماما بالادارة والاشراف اكثر من الكتابة والتأليف . وقد جمعت جريدة الناس ثلاثا من الشخصيات هي : سعيد وابراهيم وشريف ، ولما عبد الخالق وحديد فهما موثقان في دوائر حكومية .

وعلى الرغم من ان كل شخصية كانت علنا خاصة له همومه وطموحه وقد استطاع غالب طعمة فرماني ان يرسم لكل شخصية ظلالا والوانا خاصة بها ، الا ان هذه الشخصيات تصب في مصب كبير هو الاغتراب ، لا تقتقد التوازن وتقل هناك فجوة واسعة بين طموحها المشروع وامانيها بمجتمع زاهر متقدم والواقع المخلف المكبل في العهد الثالث . وفي عام (١٩٥٤) على وجه الدقة حيث يبرز القطر العراقي فيضاً غات يكشف بوضوح الكيان الهزيل للدولة وعجزها عن الوقوف امام اي مازق يواجهه القطر آنذاك

ويشهد غالب لهذا الاغتراب ، وهو محور الرواية والنسبة التي تطبع بشخصياته في هذه الرواية بالاشارات مباشرة عنه ، هذا داء الاغتراب الذي يفتك بالانساء العراقيين في مقتل العمر<sup>١٢٩</sup> . ويسم غالب جيل الخمسينات كله بسعة الضياع على لسان سعيد الذي يصف جيله كله بلته جيل الضياع<sup>١٣٠</sup> .

ولذا تلمسنا هذا الاغتراب من خلال الاشارات غير المباشرة في الرواية نجد ان هذه الاشارات واضحة بارزة . فالخمرة التي كان الاساقفة المثلثون يجتمعون على القها كل مساء ، هي رمز لتلك الاحلام الكبيرة التي تراود كلا منهم ، الا ان اياهم لا يجد صداها في الواقع ولا يملك القدرة على تحقيقها ، فيهرع الى الخمرة هرباً من واقعة المؤلم . ومن هذا المنطلق يصف غالب الخبرة على لسان احدي شخصياته بانها حلم العالجز بلهية انت يا فنجاء يا قهواء يا ضلوع يا شجرة الزقوم الملوثة بالاحلام ، يا حلم العالجز وشهوة الشرير ، ملعونة انت الى يوم القيامة<sup>١٣١</sup>

وكانت جريدة الناس التي تجمع معظم أبطال الرواية كل صباح صدى لتلك الاحلام الكبيرة التي يحلم بها المثقفون



آنذاك . وكان هؤلاء المتفانون يحملون النور على هيئة أصيلة لا تنطفئ . فهي أرماس بالثورة وتمهيد لها . وقد كانت الجريدة تحتضن مشاكل القراء مقابح المواطنين المطلقين بالهموم آنذاك ، وهي شمساً تعني طموحاً وأملًا بعيداً الفضل هؤلاء الناس . إذن فهذا الإغتراب نتيجة لها ما يدعمها من الظروف الموضوعية حول الشخصيات . إن مقالات سعيد التي يتوجه فيها إلى انتقاد السلطة آنذاك والإخذ بيد الناس وعرضهم على الملاكمة واللجوء إلى الفكر والقراءة وإلى روايات معينة خاصة . يعكس غربته نظر إلى مدام بوفاري ، محزون وهي مطروحة على فراشه جامدة . اليوم ملت منتحرة ... وقد تمزق قلبها بقوارير أصلامها المتهمة ... «عند سعيد في مطرحة على السرير وخاطب نفسه : ليس فينا شبه مدام بوفاري ، وليس هناك حاجة لإيضاح سبب اختيار غلب لرواية غوستاف فلوبر مدام بوفاري ، خاصة ، أنه يقارن مطرحة وأضمة بين الإنموتجين وأعني بهما أنموذج المثالي في الخمسينات ودام بوفاري ، وكلاهما يعاين من حدة التضاد بين الواقع والحلم . وهذا شأن أبطال الإغتراب جميعاً

وكان شريف يجسد هذا التضاد الحاد بين الواقع والحلم بل أنه يسرف في أخیلته ويوغل في أحلامه إلى درجة الجنون . وتكاد تلمس صورة سافرة للإنسان خيالي وأهم ، أنه يحلم أحلاماً مجنونة ويتوهم أموراً لا يمكن أن تقع ويقل حتى خاتمة الرواية دائماً في عالم وردي ليس له أي انعكاس على واقعة المعاش آنذاك . وبدأت شخصية شريف نمطية لأنه لم تتطور من حلال الرواية وقد حافظت على الانطباع الأول الذي تكون لدينا عنها

ويختلف عبد الخالق قليلاً عن الشخصيتين السابقتين وأعني بهما (سعيد وشريف) ، فهو على الرغم من أنه مقرب يعاني من الفجوة بين الحلم والواقع ، إلا أنه يعبر عن معاناته بمسخط وطرف ، أنه نالهم على الأوضاع والحياة آنذاك طيلة الوقت . وقد عثر عن مسطحة بمساحة فعالة ٦ دره الفيضان عن بغداد المهددة بالغرق ، وهودائم التعجير عن جلعه في حدث سيهن القطر . أن أملة كبير بثورة علومة تحطم كل القبود والسود ولكنني أعني واقعي والترقب لحظة الميلاد الجديدة انظر إلى ما وراء الأشياء لأرى علامات الملاك<sup>١١</sup> . ويقول عبد الخالق في موضع آخر من الرواية رغم أنني أمر بأزمات نفسية صليمة ... واقوم بأعمال

اجبارية ماجورة لا أجد لذة فيها ، وأحس بالغربة في بيتي ولا أملة ولكني الخاص فيه وأعيش أياماً بلا تاريخ ، ومع ذلك لا استسلم لليأس ، وأتحسس شيئاً مهماً لأبذل أن يحدث<sup>١٢</sup> .

ولم يكن عبد الخالق منتظماً في كيان سياسي ما - شأنه في ذلك شأن الشخصيات الأخرى في هذه الرواية - إلا أنه يكتفي بالسخط والنقمة على الأوضاع وبممارسة لذة الحلم والخيال من غير أن يختار طريقاً واضحاً يخلصه من خلاله وهو لا يحقق هذا الحلم .

ويكاد الإغتراب سملته الحادة يتجسد في الشخصيات الثلاثة المذكورة وهي : سعيد وشريف وعبد الخالق . لقد حصد غلب شخصيات مغتربة كي يقمصا بأن الإغتراب سمة الشخصية العراقية آنذاك . ويتطلب الأمر أكثر من صورة لهذا الإغتراب وأكثر من شخصية انسانية واحدة ، وهو مايلجا إليه كثير من كتاب الرواية ، فهو لا يكتفي بالبحال يعكس من خلاله صورة مطل مقرب بل يلجا إلى رسم صور شخصيات تشبهه في نهجه المغتراب ، فتكتمل قناعتنا بالإغتراب البطل ومميزات هذا الإغتراب .

ولم يسرف غلب في هذا الشأن ، واكتفى بثلاث من شخصياته ذهبت هذا النهج على حين بدأ إبراهيم تصطباً خاصاً من الشخصيات ، فهو على الرغم من أنه يعمل في جريدة الناس ويتحمل ما يتحمله زميله سعيد من احتمالات وهوليات يمكن أن تتخذها السلطة آنذاك ضد هذه الصحيفة التي تشهر بها ، إلا أنه يبحث عن التوازن في مكان آخر ، فهو أقرب إلى الإنسان الاعتيادي الذي يجد في الزواج استقراراً له وحلاً لهمومه . وقد انفصل عن المجموعة الضالعة المغتربة والمالحة عن حلول في الضمرة وما تبعته من أخيلة سرابية جالسة بمجرد زواجه وانفصاله عن أهله في بيت مستقل ويخال إبراهيم في قناعاته واستقراره حتى خلفته الرواية لم يهره خلق الجريدة ، بقدر ما أجبره على العودة إلى بيت أبيه ونحس بأنه اختار طريقة وانسجم مع واقعه .

ويبدو هذا من خلال القناعة بزوجه وانصرافه إلى تعليمها اللغة الإنكليزية ، لقد وجد مايشقله طيلة الوقت . وفي صورة إبراهيم نتأكد من أن (شائب) لا ينسى أنه يصور الحياة آنذاك بكل ما فيها ، وبما أنه اختار عينات ومعالجة من الواقع فعليه أن يختص لهذا الواقع وأن يرسم نملاًج مختلفة تماماً كما هي عليه في الحياة المحاشية<sup>١٣</sup> .



ونجد ما يؤكد هذا في صورة أخرى مختلفة عن الشخصيات السابقة تماماً بل أنها تعكسه لها ، وهي صورة حميد الذي يقترب من نمط الشخصية المحببة ، فقد مرّة حدث زواجه في سن مبكرة ملحقاً من أبيه وعائلته ، وحاول أن يتخطى هذا الحدث عن طريق تجاهل زوجته وأطفاله ، وتحقيق زواج آخر من زميله له ، إلا أنه اصطدم بواقعة بعد أن علمت بامر زواجه ، وبدلاً من أن يعود إلى والده كي يصلحه مستفيداً من معرفته وخبراته لاسيما وأنه خريج جامعة وموظف في دائرة حكومية ، فلمه اتجاه بكل كيانه إلى الخمرة استجابة لهاجس خفي بالانحدار والسقوط ، لقد ادمن حميد ولوغاً في عالم الألمان في خاتمة الرواية ، وهو متجه إلى أن يبيع البيت الذي هو ملوّه الوحيد غلباً كل التواضع التي يمكن أن يظل من خلالها على عالم جديد ، لقد اتجاه بكل كيانه إلى الهلوية وهو منته لا محالة إلى السقوط فيها

ومن الواضح أن هذه الرواية تعكس وهي المستينات قد صيرت عام (١٩٦٧) إلا أنها تعالج مرحلة الخمسينات (١٩٥٤) ، فهي إذن عودة لمرحلة مضت ، ومضى عليها ثلاثة عشر عاماً على وجه التحديد . وقد استنتج غائب استنتاجات ذكية مستمدة من طبيعة المرحلة آنذاك ، إذ أن الثورة علم (١٩٥٨) ليست حدثاً طارئاً لا يحدو له ومن الطبيعي أن توجد هذه الجذور في أعمال المثقفين آنذاك . ولم يبلغ غائب فيقول إن حجب القريب قد كشفت أمام ذلك الجيل من المثقفين فروا حدث الثورة واضحا للعيان إلا أنه لمح الموضوع لمحا' وانظر إلى أن الثورة كانت هاجساً كبيراً في أعمال أولئك المثقفين

\*\*\*

## ٢- البطل المغترب أثر انتعاء خائب :

يجرب البطل المغترب في بعض مراحل حياته الانتماء إلى فكر ما ، ولكنه يكتشف بعد رحلة داخل هذا الفكر الكثير من العيوب والسمات السلبية ، فيخرج بقدر كبير من المرونة والطبية التي تجعله غير قادر على الانسجام مرة أخرى مع مجتمعه وضمان الماضي والشقاء من الجروح النفسية والروحية التي عانها وتكفل هذا البطل يبحث جاهداً عن بديل لذلك الفكر الخائب الذي أنهل في داخله قبل أن ينهل في الواقع الخارجي . وهنا يعود البطل إلى البحث من جديد ، وربما يبحث عن بديل آني ، وقد ينحرف إلى الجنس كما

انحرف كريم الناصري بطل رواية «الوشم» أو الخمرة كما فعل كريم داود الغزال في «المخاض» . وربما يتجه البطل إلى السرقة كما اتجاه كلظم عبيد في رواية «الحبل» ، ويعاني البطل في أعماله صراعاً مريراً حين يستعيد ذكرى أيمانه بذلك الفكر وخلصه له ، وربما ينتهي صراع البطل بملوث كما في «الرجع البعيد» ، أو أنه ينتهي بالأسجن كما انتهى مزل في «الحسور الزجاجية» . وقد يرسل البطل بعيداً عن وطنه هرباً من ذلك الاحساس بالحرارة كما رسل كريم الناصري في رواية «الوشم» ، وقد ينتهي بالانتماء والمضاعة بفكر آخر ذي ركنز أقوى وأسس أكثر رسوخاً . ونجد في هذه النماذج فروقاً في الجزئيات والتفصيل مع أن الخط العام لهذه النماذج هو البحث الدائم عن ركيزة فكرية يمكن للبطل الوقوف عليها ، بعد أن يتبين له أن ركيزته الفكرية التي اعتد في يوم ما أنها قوية صلبة ، عصفت بها ريح التغيير وأنها هشّة زائفة

-١-

كريم الناصري بطل رواية «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي أغرب أثر تجريبية سياسية خائبة ، يفرج كريم الناصري من مجبته بعد قضائه سبعة أشهر فيه اعترف خلالها بانتمائه السياسي وتبرأ منه وكشف عن رفضه في التنكيم وخرج مليناً بالأسس عتيف بالعار وبالفصام حاد عما حوله من الإثشاء والافتكر . ومنذ الصفحة الأولى يورد القاص هذه السطور موعندما يستعرض الشياء هذه المدينة ، أنسها ، أينيتها ، أنفها مقاهيها لا يجد تلك الحرارة الأولى التي كانت تشده إليها فتلفعه حمى الاغتراب ويدعوه صوت من الاعماق لأن يحمل رفاته ويلقح لعل رأسه اللاتب تحتضنه وسادة آمن<sup>(٣)</sup> .

أن القاص يمهّد لهروب بطله في خاتمة الرواية وتركه الوطن لعلّه يبدأ حياة جديدة متخلصاً من احساسات مريرة كانت تجتلبه . وقد اختلفت المرأة في أن تكون العنيل لحييته المسيحية ، إذ تزوجت «اسيل عمران» و«خاتمة» مريم عبد الله ولم يستطع الاقتران به (يسرى توفيق) ، أنه لم يرد أن يربط مصيرها ومستقبلها بمصيره المهزوز ومستقبله المظلم

ولم يثن البطل المغترب في هذه الرواية الفكر الذي اعتنقه ذاته بشكل مباشر إلا أنه عبر عن علة الاحساس المبكر



بالطائفية في مدينة الناصرية التي عاش فيها كريم الناصري تجربته طو أحدث كل سكان مدينتها لوجبتهم فلاحين حفاة قطبوا الناصرية بعد أن خلفتهم الأرض ولم يكن بينهم من يطبق تناول وجبة طعام واحدة في اليوم ، إذا اعتقد أن اندفاعا بدأ من هنا من وعينا الطبقي للمسألة ، أن عهد والدي كلن لايسلوي ربع لينار في اليوم<sup>(١)</sup> ، أن كريم الناصري يريد أن يقول أن لنشاء محافظته الجليليين ، ومنهم بطله كريم بهرم برميق الأفكار الاشتراكية ، فسارعوا إلى اعتناقها ابتلافا من وضعهم الاقتصادي ورغبة في التغيير ، ولم يات اعتناهم لفكرة معينة عن قناعة عميقة أو عن دراسة متقصية لجنورها وطبيعتها ، لذلك فقد تفرقوا بعد أول عتبة ، وهنا يدين كريم الناصري رفاهه ويقسو عليهم اد لانجد لهم شخصية تؤمن بمعادنها وقواصل نضالها الاشتراكية الطاعر رياض قاسم - في الرواية - فقد صورته القاص مؤمنا شديدا الإيمان بمبادئه ، والغريب أن رياض قاسم هو تعبد كريم الناصري ، إلا أنه يختلف عنه في أنه لم يتراجع ولم يتكسر عن الفكره أثر تعرضه للاعتقال ، وكانت نتيجة أنه دفع حياته ثمنا للفكره

أما دلالة عنوان الرواية (الوشم) وانعكاسه هسي المصمون فقد ورد الوشم على أنه كارييرين الحق المقتضى لاحدى المؤسسات ، وقد اكتشف كريم الناصري أن هناك وشما معنويا في فحديها ، ويبدو أن هذا الوشم هو سلاح الإغراء لديها<sup>(٢)</sup>

وتبدو صلة العنوان بالمصمون من خلال موقف البطل من المومس ، إذ عاها وتقرز من الوشم على عنقها وفخذها ، وينطبق هذا على موقفه من فكرته السياسية وبريقها إذ تركها وتبرا منها حين اكتشف طبيعتها ، هذا ما يوحى عنوان الرواية

ومن خلال اختيار عبد الرحمن معشوقتين لمطله كريم ، أحدهما مريم عبد الله التي كانت تجسد منها خاصا في الحياة ، فهي مائه بطبيعتها ، ولاد حاولت أن تخر البطل إلى عالمها المندس على حين تعمل يسرى توفيق علما نقيما بريشا وهو العالم الذي لم يجرى كريم على أن يدخله خفية أن يسهه بماضيه وهمومه وخيمته وطموحه يدركها هذا رواية نجيب محفوظ ، الطريق ، وبطله صابر الذي أحب كريمة والها ، وكل منهما تمثل اتجاه في الحياة وطريقة خاصة في الحب والسلوك والانسجام مع المجتمع إلا أن

#### العلاقة بين الروايتين تقابل بسيطة

لقد عبر مضمون رواية الوشم عن انخراط البطل في فكرته السياسية وانعكس هذا الانخراط على حياته بطريقة هدية بررت لها من خلال عناصر الرواية المختلفة ، ولكن عبد الرحمن لجأ إلى الأسلوب المباشر والحديث الواضح عما يريد أن يقوله أحيانا ومن ذلك تساؤه بأن أهم ملبسغلي الآن هو هل لا يمكن أن تكون المرأة تعوضا كاملا عن الحب السياسية ؟ هل تكفي لأن تكون ضلعا بكل الجراح<sup>(٣)</sup> وكل الأفضل أن يترك عبد الرحمن هذا الاستنتاج للقارئ ، وبعد مثل هذا الأسلوب المباشر حين يتحدث عن مدينة الناصرية ومعاناتها وقهرها وانعكاس برميق الأفكار الاشتراكية ابجديده على المدينة<sup>(٤)</sup> .

ويعتقد الدكتور علي عباس عنوان أن (كريم الناصري) امودج خاص غير واقعي ، إذ رسمه عبد الرحمن في صورة مفتعلة ، فهو بطل في الحب وعالم النساء ، لايجريه احديا<sup>(٥)</sup> ، وهو مياصل شش تغلب عليه الانثوية والرجسية وقد فضل عبد الرحمن في تقديم مبررات ثورمه أو سلوكه أو مصاله أو سقوطه ، ودون أن يعرف هواجسه الحقيقية التي قاضيه لكي تلك المواقف وهذه النهاية المروعة<sup>(٦)</sup> ، ومما لاشبهه به (كريم الناصري) رسم بعلام مبالغ بها ، وكان يبطوي على احساس بالثغور وحب الذات ، إلا أنه انتم قدر كثير من الاصلاة واصدق الفنيين

#### هوامش

- (١) محمد بن شي بكر الرازي - مختار الصحاح - ص ٤٧٠
- (٢) ديبكن ميشيل - معجم علم الاجتماع - ص ٢٧
- (٣) ديبكن ميشيل - معجم علم الاجتماع - ص ٢٦
- (٤) بغفر علي شتا - الاضطراب الاجتماعي في ضوء نظرية التكامل المنهجي - المقدمة - ص ٩
- (٥) المرجع السابق ص ١٨
- (٦) Shipley, Joseph. Dictionary of World Literary terms, See P 10.(٦)
- (٧) احمد ابراهيم الهادي - (بطل المعاصر في رواية المصرية - ص ٣٧٨
- (٨) المرجع السابق - ص ٣٣٠



(٩) د. محسن الموسوي - حول مفهوم القصص والبطولة في الرواية العربية المعاصرة - مجلة الآداب - العدد الثاني عشر - السنة السابعة والعشرون - بيروت ١٩٧٩ - ص ٣٦

(١٠) Fox, Ralph: The novel and the people, The idea of Literature, P. (١٠)

(١١) محمود احمد السيد - جلال خلد - مجلة الافلام - العدد الخامس السنة الثانية عشرة - شباط ١٩٧٧ - ص ١١٥

(١٢) د. عبد الحميد ابراهيم - القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث - ص ١٥٩

(١٣) من الروايات التي عبرت عن واقع المثقفين ومعاناتهم في مرحلة الخمسينيات من هذا القرن رواية ضحكة في الزقاق، لقائم الدباغ التي قدمت أكثر من نموذج بطولي يلائم تلك المرحلة ويجسد فيها ويكشف عن طبيعة ظروفها . وقد صدرت هذه الرواية عام ١٩٧٢ بمؤثر ٠ عبد الجبار عباس في نقد القصص ص ١٣٥

(١٤) غلاب طعمة فرماس - خمسة اصوات - ص ٢٩

(١٥) نمطر خمسة اصوات - ص ٢٧٤

(١٦) خمسة اصوات - ص ٢٩٩

(١٧) خمسة اصوات - ص ١١٤

(١٨) خمسة اصوات - ص ١٠٧

(١٩) خمسة اصوات - ص ٥٨

(٢٠) وهذا هو بهج غلاب طعمة فرمان في رواياته اذ يطلق من رؤيته والمنة لتحصناته بلون في لقاء اجري معه نشر تحرسه القصصية الخفيفة الكتف اذ كان يشطب على حباته كلها ويمسح من ذاكرته كل الوجوه التي تعرف عليها في حباته ويراه في كل يوم احواضه بالكواكيب ستعمرة - غلاب طعمة فرمان - الرواد اعلم تجاربهم القصصية - مجلة الكلمة - العدد السادس (تموز) - السنة الاولى - اسبف ١٩٦٩ - ص ١١٤ - ١١٥

(٢١) عبد الرحمن مجيد الربيعي - الوشم - ص ٧

(٢٢) الوشم - ص ٢٣

(٢٣) الوشم - ص ٣٦

(٢٤) الوشم - ص ١٦

(٢٥) الوشم - ص ١٧ ، ص ٢٣

(٢٦) د. علي محسن علوان - حول الرواية العربية ومشكلات الواقع مجلة الافلام - العدد الثاني - السنة الرابعة عشرة - بغداد ، ١٩٧٨ - ص ١٠٣

(٢٧) المرجع السابق - ص ١٠٣





## البطل والرواية: الإبداع الأدبي في «الجنونى»

فدوى مالمى - دومه لاسى

إن نص عيلة الروينى «الجنونى» أمل دنقل<sup>(١)</sup> نص مبدع وخلاق وفي غاية الأهمية لنناقد ؛ فهو يحكى لنا قصة قد تكون مألوقة في بعض النواحي

وهي قصة لقاء ورواج وموت مأسوى لكن «الجنونى» يعالج هذه العناصر بطريقة مثيرة وإلى حد ما غير مألوقة ومن ثم فإن هذه العناصر لتلك عدولاً جديداً يعطى نص «الجنونى» نوعاً من التوتر الداخلى ذاتية خاصة ، يرتفع به فوق مستوى الذكريات العادية

وكما سوف يصبح واضحاً من تحليلنا ، فإنه لا حيلة لنا في أن نرى «الجنونى» لا بوصفه شهادة لمصنف للشاعر العظيم الراحل ، أمل دنقل ، من وجهة نظر رويته ، ولكن بوصفه عملاً أدبياً يمتلك خصائص تجعله عملاً فنياً مستقلاً يبرر معزداً بوصفه عملاً أدبياً قاصحاً

ويدخل هذا الكتاب بطبيعة الحال في إطار نوع أدبي معين ، يختص بالذكريات الشخصية التي تدور حول شخص ما ، غير المؤلف - فنحن إذن لسنا بإزاء ترجمة ذاتية أو حتى ترجمة عادية مؤلف ما ، بل بإزاء نوع خاص من المذكرات . هذا بالرغم من أن الترجمة الذاتية والمذكرات ، بوصفها نوعين أدبيين يتقاربان إلى حد كبير ، لأنها مبتكيت على التجربة الشخصية ، وعلى معرفة المؤلف / الراوى . وبدل على هذه المعرفة هناك استخدام ضيق للكلم<sup>(٢)</sup> . وبذلك تتجلى المذكرات والترجمة للشخصية كتاباً ميثاقاً خاصاً بين القارىء والنص<sup>(٣)</sup> . والواقع أن هناك توتراً في «الجنونى» بين هذين النوعين الأدبيين . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المذكرات الشخصية ليس بقليل في الأدب العربى في القرن العشرين ؛ إذ نجد عدة كتب يدور كل منها حول شخصية بارزة في الأدب العربى . ويستطيع أى قارىء أن يلاحظ هذه الظاهرة عندما يتفحص بدقة التراث الأدبى - فلبينا - على سبيل المثال - ذكريات ثروت أباطة حول طه حسين<sup>(٤)</sup> ، وكتاب عبد الفتاح مكاوى عن صلاح عبد الصبور<sup>(٥)</sup> . وبما أن دراستنا هذه سوف تعالج كتاب عيلة الروينى وليس من المناسب - أو من الواجب - أن نقدم قائمة هذه الكتب ، بل تكفى أن نشير إلى وجودها .

روابط الصداقة - وهذا الاختلاف - اختلاف نوعى بطبيعة الحال ، لا يتعلق - بالضرورة - بدرجة التقارب . وكما سوف نرى ، فإن خصائص هذه العلاقة الزوجية تفسد ، في الواقع ، أهم العناصر وأبعدها في عمل عيلة الروينى .

ولكن كتاب عيلة الروينى يدخل في إطار مختلف ؛ إطار المذكرات التي يكتبها قريبي موضوع الذكريات أو قريته . وتختلف العلاقات الزوجية ، بطبيعة الحال ، عن علاقة الصداقة أو الرفقة ؛ إذ إن الزواج يخلق نوعاً من الروابط ليس لها وجود في علاقات الصداقة ، وإن كانت هذه حميمة للغاية . وهذه الروابط الزوجية تختلف عن



ونستطيع أن نستخرج من هذه البداية النصية نقاطاً عامة - أولاً ، أن أولى كلمات النص منسوبة إلى البطل ، فالبطل إذن يمتلك صوتاً ممالاً في النص ، أو ، بعبارة أخرى ، يمتلك وجوداً لا يشكل مجرد موضوع للكتاب ، بل يظهر كذلك بوصفه متكلاً ممالاً فيه وثانياً ، تحمل الجملة التالية في النص بالمعاني ، إلا إننا نلح أيضاً على علاقة الشخصيتين التي قد أوصفتها في تحليلنا لسوران - وبذلك يدق بصعك ، يطله إلى أمام ، حيث يصبح صوتاً مهماً في النص

وعنوان الكتاب الثاني - أي « الجنوى » : أمل فنقل - لا تشير إلا إلى شيء واحد هو الشاعر ، موضوع الكتاب . ومن ثم نفهم نحن القراء أننا يقرأه شخصيه وحدث متعلقه بشخصية الشاعر أمل دفن . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا العنوان - الذي لا يندك أي إشارة واضحة إلى شخصيه أخرى<sup>(١٦)</sup> - يدل على أن النص سوف يشتمل بتدعيم موضوعي لبطله . ويشمل نص عيلة الرويقي هذا التوهم ، حيث يبدأ الكتاب بقطعة نصية ليوسف إدريس ، تلعب دور الرناء لأمل . ويل هذه القطعة ذلك الحوار الغامض : « البطل هي الانتحار » ، في حين يبدأ الفصل الأول هي الحوار التالي

« تأخذ محاولة العثور على مدخل حقيقي لشخصية أمل شكل الصعوبة حين مصطدم فيه بعالم متناقض تماماً ، يعكس ثباته حالة كل من طريقها يدمر الآخر »<sup>(١٧)</sup>

وقد هدا أولاً إلى النظر بأن الكتاب عن الشخصية : أمل دفن حتى الرواية نفسها تبدو كأنها تحاول أن تقدم إلينا الرؤية الصحيحة والموضوعية هذه الشخصية . ولكن سوف نشك من خلال تحليلنا للكتابة الجنوى ، إلى هذه الموضوعية ليس إلا حيلة أدبية تساعد على خلق التوتر النفسي الذي يسهم في جاذبية الكتاب ، إلا إن النص يتركز لا على شخصية أمل فنقل وحسب ، بل على شخصية عيلة الرويقي أيضاً

والواقع أن العلاقة بين الزوج والزوجة في « الجنوى » أهم من العلاقة نفسها في « معك » . ويشأ الاختلاف بينهما من أن هذه العلاقة قائمة في بداية نص « معك » ، ومن ثم يعالجها النص آتياً ( synchronically ) ، في حين يعالجها نص الجنوى رصائب ( diachronically ) . إن أهم موضوعات كتاب عيلة الرويقي هو تكوين الزوجين . والواقع أن كثيراً من العبارات المستخدمة في جملة النص الأولى تطبق بشكل أفضل على أمل وعيلة - والد وثانية في الكتاب بأكمله . والد عالم « الد » متناقض « هم في الحقيقة لشخصيتين وليس لأمل وحسب - حتى الضمير « نحن » المستتر الذي يدل في هذه الحال على المؤلفة ، يعرض لنا شخصيتين ، أو لأقل - بعبارة أخرى - إن قطعة البداية التي تركز حروف على شخصية واحدة ، تندب بالثانية التي سوف تسرد الكتاب بأكمله .

وهنا لابد أن تسأل : هل من المشروع أن يعالج هذا النوع من المذكرات كما يعالج أي نص آخر ؟ ليس من المحض أن الملاحظات الحقيقية تفيد المؤلف ؟ وألسنا - حقاً - أمام نص بسيط يقدم جزءاً من قصة حياة قد لا يملك أهمية إلا من منظور السيرة الحسبية ؟ نحن الملاحظات السابقة والمقارنة بين نص سوران طه حسين ونص عيلة الرويقي قد أوصفتنا أن المذكرات ، هي هي نوع نص ، لا تحرر المؤلف من الاختيارات الخائلة أمام مؤلف أي نص آخر . إن النص الأدبي

ومن هنا يمكننا أن نقول إن نص « الجنوى » يشبه نص سوران طه حسين « معك » ، الذي يقدم إلى القاري مذكرات المؤلفة عن عميد الأدب العربي<sup>(١٨)</sup> . وسوف لا نهم في هذه الدراسة مقدارته شاملة بين نصي الزوجين ، بل يكفي أن نقول إن « الجنوى » يختلف عن « معك » من وجوه الاختلاف الأول ، وهو الأكثر مطحية ، أن نص سوران طه حسين مكتوب باللغة الفرنسية أصلاً ثم ترجم إلى اللغة العربية . فإلى حد ما ، إذن ، نستطيع أن نقول إن النص يضع صه في إطار تراث الأدب الفرنسي ، وهذا بالرغم من أن موضوع « معك » أدب عربي عظيم . لكن هذا الاختلاف بين الكاتبين - من وجهة نظر النوع الأدبي أو بناء النص - هو الأقل أهمية . لقد كان من الواجب على سوران طه حسين ، عندما قررت أن تكتب مذكرات عن زوجها الكاتب ، أن تواجه اختيارات وقرارات أساسية ، ترتبط بالعلاقة بين نفسها بوصفها الكاتبة ، وروحها بوصفها المكتوبة عنه وقد واجهت علة الرويقي ، بطبيعة الحال ، هذه المسائل نفسها

ونستطيع أن تشير أيضاً إلى اختلاف آخر بين النصين من خلال حوار الكاتبين : « سوران » معك « يدل على وجود شخصية أخرى تتعامل مع موضوع الكتاب ، وهذا يتضح من خلال حرف الجر « مع » وصير المحاطب . وبلاحظ الظاهرة نفسها في الحوارات العرس « Avec Toi »<sup>(١٩)</sup> ، وكما أوضح إميل بمينيست ( Emile Benveniste ) فإن وجود ضمير المحاطب ( هنا من خلال الـ « ك » ) يخلق نوعاً من العلاقة المتبادلة مع الضمير « أنت » ( أو المكنم الجنوى ) ، حتى إن لم يكن هذا الضمير الأخير موجوداً في النص بشكل واضح<sup>(٢٠)</sup> . وهذا يعني أن الصوت الروائي « أنت » ( وهو صوت زوجة البطل ) موجود حتى في عنوان الكتاب حسب الـ « ك » ، ونحن بذلك نواجه ، إلى حد ما ، شخصيتين في عنوان الكتاب ، هما بطل النص وروايته . وبالإضافة إلى ذلك فإن حرف الجر « مع » يدل على نوع من الارتباط بين الشخصيتين . ومن ثم فإن الشخصيتين المرتبطتين ، وهما لزوجان ، موجودتان ضمناً في حوار الكتاب نفسه . وبذلك الـ « أنت » ( ضمير المحاطب ) في العنوان ، بداية ، على شخصية محاطبة . ويشير هذا الضمير لهما هو مألوف إلى القاري ، لكنه من الواضح أنه في هذا الحال يدس من موضوع الكتاب ، طه حسين . ومن ثم فإننا نصبح ، على وجه التقريب ، مستمعين لحوار بين سوران طه حسين وزوجها الراحل . ويمتلك عنوان النص أهمية كبيرة للعامة ، لأنه - كما أثبت الأديب والنقاد الفرنسي آلان روب جرييه ( Alain Robbe-Grillet ) يمثل بداية النص الحقيقية ، إذ تكون كلمات العنوان هي الكلمات الأولى التي يقرأها أي قاري للنص<sup>(٢١)</sup> . ومن ثم يؤثر العنوان على توقعات القاري لطبيعة النص .

ووجود الشخصيتين ، أي البطل والرواية ، في « معك » مهم أيضاً ، لأننا نصادف في الصفحة الأولى من الكتاب ( وفي حدة أماكن أخرى من النص ) ، قاعد ففرتين مقتبستين في بداية النص ( الأولى من الكتاب المقدس ، والثانية نزار قباني ) . نجد كلمات البطل قائلاً : « إننا لا نحب نكون سعداء » . ويل هذه الجملة مباشرة ودعمل الرواية - « عندما قلت لي هذه الكلمات في عام ١٩٣٨ أصبى المصقول »<sup>(٢٢)</sup>



النص حكته لكي تصبح جديدة ومجازية . ومن ثم فإن نص « الجوى » يقلب ، كما سرى ، توقعات القارئ من مثل هذا النوع من الحكمة

لبدء التحليل بجزء الأول من الكتاب ، وهو - كما قلنا - الجزء الذي يتناول اللقاء وبداية العلاقة بين البطل والرواية . ولكن معهم نص على الرواية فيها جيداً ، يجب علينا أن نتساءل عن القوانين التقليدية الاجتماعية التي تحكم لقاء رجل وامرأة . ومن الواضح في هذه الحالة أن الرجل عادة يذهب بدور الأكثر فعالية . لكن عندما يقدم « الجوى » اللقاء وبداية العلاقة بين الشاعر والرواية ملاحظ أن هذه الأدوار التقليدية قد انقلبت ، فالنص الثاني ، الذي يعالج بداية «سألة » يأتي بعنوان « البحث عن محارب الغرص » . وثمة مقاطع تظهر بوضوح من هذا المتوازن المعكول أولاً : يتضح أن الشخصية التي تجري البحث هي الرواية نفسها ، في حين أن محارب الذي يجري البحث عنه هو البطل . لكن كيف يجري هذا البحث ؟ كما يفسره النص فإن الرواية تبحث عن أمل دنقل في مقهى « ديش » لكي تجرى حديثاً معه . وهكذا يصبح أمل دنقل عندئذ هو الشخصية التي يجري البحث عنها ، أو يصبح - بعبارة أخرى - قوة غير فعالة في لغة النص . فالحارب في العنوان هو سطحياً أمل دنقل ( الذي يعرف أنه محمد أمل هيم محارب دنقل ) ، في بطاقته الشخصية (١٩٦) لكن الشخصية التي تحارب حقاً في هذا الفصل هي علة ( أصبحت هيلة « عمر » ) . ونحن نفهم من أول هذا الفصل - على سبيل المثال - أن إحترامه الخوار مع أمل دنقل لم يكن شيئاً سهلاً على الإطلاق . وتقول الرواية نفسها : « فبكوت فبكوت فبكوت كل الإشارات الحمره والخضره والاصفره » ، « فبصبراً قرب أن تكف عن » (١٩٧) إن الطريق الذي سلكته إلى مكانه كان طرعا ثور . وغير تقليدي . وبالرغم من أنه قيل لها أبغ إن نشر الخوار سنوف يكون صعباً ، فغلبت على كل الصعوبات وسحبت في شره في جريدة « لأخبار »

ومن في هذا الفصل إذن أمام قوتين متعاضدتين ، هما أمل دنقل وعلة الرواية . لكن بالإضافة إلى أن القوتين متعاضدتان فهما أيضاً متعاكستان . فالرواية تقول : « على سبيل المثال - إن كانت تبحث عن أمل في « الزمان » (١٩٨) التي تمره هي ، وهو الصباح . أما أمل فهو كائن لا يظهر في الصباح بل في المساء . ومن ثم فقد تركزت له رسالة واتصل هو بـ في الصباح ، وتم اللقاء في المساء ، بمعنى أن كلا منهما خرج عن عادته الشخصية لكي يتم هذا اللقاء التاريخي بينهما

ولكن لفهم مسألة وجود القوتين في النص ، علينا أن نتساءل عن ظهور صيغ التكلم لأول مرة في الكتاب ، أو - بعبارة أخرى - كيف تدخل الرواية النص لأول مرة بوصفها شخصية ؟ وستدعى النص ، كما لاحظنا ، بالصغير « نص » ، لكن هذا « نص » هو للمؤلفة . وعندما يظهر للتكلم الشخصي للمرة الثانية ، فهو « أنا » للشخصية

ففي الفصل التمهيدي من الجزء الأول من الكتاب ، يقدم بـ النص شخصية أمل في شكل نص يفت هذه الشخصية . لمقدمة ٠ إنه مثلاً « فوصري » و « استعصرني » و « صخري » ، إلى آخره (١٩٩) وتدخل « أنا » لأول مرة مع الكلام التالي : « يجب إلى درجة أن يسبح دعوى في لحظات الشجار العنيف ، وأنا أعزق ثيابه

الواحي بذاته - كنص علة الرواية - بتصميم اختيارات أدبية في تطور الحكمة وتقديم الشخصيات وأنواع الرواية والصور الأدبية ، إلى آخره

وثمة عناصر تنبهنا إلى كون نص « الجوى » عملاً أدبياً . ومن أهم الأمثلة على ذلك معارقات رسمية ( anachronism ) : بمعنى أن النص يقدم إلى حوادث في مكان ما في أثناء تطور السرد . ومن الواضح أن هذا المكان غير مناسب للوقت الحقيقي الذي وقعت فيه هذه الأحداث . وقد أشار الناقد الفرنسي جيرار جييت ( Gerard Genette ) إلى هذه الظواهر الأساسية النصية عندما وضع تروا بين القصة ( histoire ) - وهي مجموع الأحداث وترتيبها كما حصلت ، أو كما كان في إمكانها أن تحصل - والسرد ( récit ) : وهو الترتيب النصي للأحداث كما تظهر في النص . ومن الواضح أنه ليس من الواجب أن يوافق السرد القصة ، والعكس صحيح (٢٠٠) إننا نقرا - على سبيل المثال - في الفصل الرابع من كتاب علة الرواية صوته هارون شوشة لأمل دنقل (٢٠١) ولم نكتب هذه الملاحظة بطبيعة الحال في ذلك الوقت ، بل بعد وفاة الشاعر أمل دنقل ، التي تمثل في حد ذاتها نهاية الكتاب .

وليس من الواجب أن تشير هذه الملاحظات الرسمية في النص إلى أحداث سوف تقع في المستقبل ، بل من الممكن أن تشير أيضاً إلى أحداث قد وقعت في الماضي بالنسبة للقصة ( بمعنى جييت ) . إن نقراً ، على سبيل المثال ، عن محفل الدم الذي يحدد نوع سرجان وحينذاك يعلم إلى السرد تفسير الطبيب لعمية «سرجان» الأولى عرض الترتيب (٢٠٢) . ويمثل هذا ، بعبارة الجلال ، معارفة رمزية لأن هذا حدث في الماضي بالنسبة للقصة ، لأن محفل الدم هذا قد وقع بعد الإحراجة الأولى . وبسبب ، حقاً ، أن تشير إلى أمثلة أخرى من هذه المفردات الزمنية ، لكنه يكفي أن ندل على وجودها في النص . وثبت وجوده - من ثم - بطبيعة النص المركبة . ونقول هذه الظواهر نصية الدلالية من البطل بأن النص يقدم صورة مباشرة لأمل دنقل ، وفي الوقت نفسه تجعل لقارئه وأحياناً بطبيعة النص الأدبية

وينقسم كتاب « الجوى » إلى ثلاثة أجزاء . ويتكون الجزء الأول من فصل شبه تمهيدي عن الشاعر ، ومن ثم يتناول قصة لقاء الرواية به ، وتطور العلاقة بينهما . وكذلك علاقات الشاعر مع أصدقائه الآخرين ، في حين يعالج الجزء الثاني من المكثف موضوع الزواج وعلاقة الشخصيتين في البيت وخارج البيت . ونقرأ أيضاً في هذا الجزء من أهمية الشعر ، وعن زيارة الرواية لمصعيد ، وعن الحوادث التي آتت به وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور . والجزء الثالث - والآخر - من كتاب « الجوى » يعالج تجربة السرحان وولاء بطل النص ، أمل دنقل

يجري الجزء الأول من كتاب « الجوى » على ستة فصول . ويؤدي الفصل الأول من هذه السبعة وظيفة المقدمة لكتاب بأكمله ، في حين تقدم الفصول الخمسة التالية الجزء الأول من السرد . وبما أن الجزء الثالث والثالث يشتملان أيضاً على خمسة فصول ، فإن النص يمتد بذلك نصيباً واضحاً ، بل كلاهما

فكتاب علة الرواية يتركز على قصة رجل وامرأة وتكون زواجهما والنهاية المسوية للزوج . لكن القصة هنا ليست عادية ، حيث يعالج



وأمرته<sup>(٢٠)</sup> وتبين لنا هذه الجملة بوصف علاقة العونين - أى أمل وعلة - فى النص ، فهو يجمع دموعها ، فى حين لمزق هي ثيابه وتقرعه أيضا ، والذي يدور بيها هو « الشجار العنيف » - فدخل الراوية بوصفها شخصية لأول مرة فى النص يدل أولاً على شخصيتها القوية الفعالة ، وثانياً على نوعيه العلاقة بين الاثنين ، وهى الشجار العنيف

وتأخذ المساواة بين الشخصيتين أهمية حقيقة ، لا على المستوى الكلامي للنص فحسب ، ولكن على مستوى بائه العميق كذلك ونحن نلاحظ هذا من خلال دور الكتابة فى النص . ومن الواضح هنا أن أمل تدقل شاعر مشهور ، تلعب الكتابة دوراً أساسياً فى تعريفه الشخصى ، وإن دوره بوصفه شاعراً يعود الصلابة الرواية إلى إجراء الحوار معه ، فذلك الحوار الذى قلب الأدوار حقاً - إن الرواية صحيحة ، بمعنى أب كاتبة ، وبقرئها دورها بوصفها صحفية/كاتبة من دور يظل النص بوصفه شاعراً/ كاتباً ، فمتصفح كاتبة يحكم حقها الشخصى بعد إتمام طقس العبور هذا . ويسمح لها دورها بوصفها كاتبة بأن تجاور الدور التحليلي السائل فى نقاتها ، ولكنه يحقق وظيفة إضافية ، إذ يضيف إلى الشخصية التى تمتلك عادة دور الكاتب الفعال دور المكتوب عنه غير الفعال . ويسمح هذا الدور الفعال ، الذى يتضمن - كما قيل لنا - التلعب على مصاعب جدادة للشخصية الرواية ، بأن تكتب الكاتب نفسه الذى بين أيديها . وما أن هذا الكاتب يمثل شهادة للشاعر أمل تنقل بعد وفاته ، فهو أيضاً يمثل طريقة الراوية لتدريج هذا الشاعر . وهكذا إذن تبدأ علاقتها به بالكتابة ، كما تنتهى بالكتابة . أو - بعبارة أخرى - ينتهى به ينتهى هذه العلاقة بأمل ، المكتوب عنه وتنتهى بأمل المكتوب عنه أيضاً .

كان حل الرواية أن نقبض على دور الكاتبة فى البداية ، لأننا - إلى حد ما - لم نمتلك هذا الدور فى الأصل . لكن هذا لا يعنى أن صفة الرواية تسيطر سيطرة تامة على الدور الروائي أو أن الكتابة أصبحت - على وجه التحصر - أدواتها - وقوم ، والحوار ، شكل عام يصمم دور الكاتب بين الشخصيتين . ونستمر عيه فى الكتابة رواية ، ويشترك أمل فى الكتابة أولاً من خلال حياته شعراً ، وثانياً لأن النص كثيراً ما يعالج شعره

ولكن أمل يشترك فى الكتابة بطريقة أخرى ، من خلال وسيلة أدبية تنسبه إلى مفهوم الكتابة فى حشد نائيه ، وهى الشخصيات ( Intertextuality ) ، حيث تستغل الرواية نصوصاً لمؤلفين آخرين داخل نصها الخاص . وتشتمل معظم هذه النصوص على أبيات شعر ، أغلبها لأمل تدقل . وتلعب هذه أبيات أدواراً معينة فى نص « اجتوى » ، فتنطبع - هى سبيل المثال - أن تكرر النص أو أن توصفه<sup>(٢١)</sup> ، وأحياناً نجد أبياتاً تعنى على ما حدث<sup>(٢٢)</sup> . ولما سمعنا أن نقول بشكل عام إن أبيات أمل تدقل لمحمه صوقاً فى النص ، فيصبح عندئذ شخصية ذات وجودين : وجوده السردى بطلاً فى الحكاية ، ووجوده شاعر من خلال عملية الكتابة والتناص ، وبوصفه صوتاً فعالاً فى النص

وبكى التناص قائم فى النص فى شكل غير شكل الشعر للمدخل ويصعب أمل تدقل فى هذه الحال أيضاً دورها فيها فضلاً . وهذا الشكل يتكون من النصوص التى تقدم الأجزاء الثلاثة من الكتاب ، فنحن

نصايف قبل الجزء الأول نصاً ليوستف إدريس ، فى حين نقول قبل الجزء الثالث شعر لأمل تدقل ، وقبل الجزء الثالث كديت لأحد عبد المصطفى حجازي<sup>(٢٣)</sup> . وهذه النصوص - بوصفها مقدمات - تؤثر على القارئ ، إذ تلعب كل واحدة منها دور السلطة على الجزء الذى يسبقها . ولكن أهم من ذلك أن وجود نص أمل تدقل يربط هذه النصوص الثلاثة بدب على دور مهم لأمل فى النص ، أعى أمل تدقل بطل « اجتوى » . لكن وجود شعره فى مكانه التمهيدى للجزء الثالث يخرجه إلى حد ما عن هذا الدور ، ويحوطه إلى سلطة نصية تحكم على النص من خارج النص . ومن ثم يصبح أمل فى داخل السرد بوصفه موضوعاً ، ولكنه يظل فى خارجه بوصفه كاتباً . وبما أن هذه النصوص التمهيدية تكتب خارج السرد وتحكم عيه ، فإن أمل الكاتب يستفيد لنفسه لا مجرد نوع من التحرر من الرواية صفة فحسب ، بل دوراً فعالاً يعادل دورها فى نفسها

وإذا كانت الجزء الأول من « اجتوى » فى غاية الأهمية بالنسبة لانتقال الأدوار التقليدية للرجل والمرأة ، فإن الجزء الثانى يتم كذلك بمكان مشابه . فنحن نلاحظ فى هذا الجزء أيضاً دور الراوية للسرد وعلى سبين ، مثالاً ، عندما اقترح عليها أمل أن ترتدى اللبس الأسود « كلبى امرأة صعيدية » - عبد رباربها لصدة القرية فى الصعيد ، أجابت - « مستحيل » . وذعباً إلى منزل العمدة ، وهى ترتدى « بنطولاً وبدورة طويلة »<sup>(٢٤)</sup> . وهكذا ما نزال العلاقات إذن فى هذا الجزء عينية عن وجود القومين المستغلين ، اللذين لاحظناهما فى الجزء الأول . هذا بالرغم من رواج البطل والرواية .

ولكننا نلاحظ فى الجزء الثالث من نص تفسيراً أساسياً فى علاقة العونين الرئيسيتين - والعنصر الذى يحض هذا التغيير هو السرطان الذى أصاب الشاعر . إن السرطان - حقاً - يعود إلى انضمام الشخصيتين وإكمال الزواج . ويتكون هذا الجزء من عناصر تقويه روابط الزواج من خلال السرطان

عندما تتكلم الرواية عن الزواج فى الجزء الثانى من النص ، تقول : « خرجنا على أشكال الزواج التقليدية حتى صار الشراع بيتنا ، نقضى فيه أكثر مما نقضى داخل المنزل »<sup>(٢٥)</sup> . وكان العثور على منزل أمر فى غاية الصعوبة حقاً ، إذ كنا يتنقل على الدوام من شقة معروضة إلى أخرى<sup>(٢٦)</sup>

لكن السرطان يغير هذا الوضع : إذ أصبحت الغرفة رقم ( أ ) فى معهد السرطان منذ اليوم الأول سكت الدائم<sup>(٢٧)</sup> . وهذا يعنى أن السرطان هو العنصر الذى أكد وجودهما فى سكنى مستمر . وتجاور أهمية هذا السكن دوره من حيث هو مكان للسكن ، إذ تصبح الغرفة رقم ( أ ) - ومن ثم السرطان الذى يسب وجودهما فى هذه الغرفة - مصير الزوجين

وكانت الغرفة رقم ( أ ) بالذات السابغ على موعد معنا ، أو لعنا كنا نحن الذين على موعد معها<sup>(٢٨)</sup> .

وهكذا يصيب السرطان ، كما يبدو ، دوراً مهماً فى زواج الرواية والبطل ، إذ يسمح به بإكمال هذا الزواج . ولكن السرطان فى دوره المكمل لزواج يجاوز هذا لى يصبح - نصياً - طفل الزواج . يظهر السرطان - بالتحديد بعد مضي ٩ أشهر على زواجنا . . . يوم صبحى فى



« كان وجهه هادئاً وهم يملقون عينيه  
وكان هادئاً مسجلاً وأنا أقبح عيني »<sup>(٣٩)</sup>

وبلاحظ من هذا، مثال لا مجرد وجود الشخصيتين بل تباينهما في الوقت نفسه، وهذا من خلال استخدام التركيب النحوي نفسه، والكلمات نفسها وقد لاحظنا ظاهرة مماثلة في الموضع السابق مع السؤال والجواب، لكن الاستخدام هنا يختلف إلى حد ما، لأن الجملة الثانية التي تعالج حال الرواية تتبدى بكلمة « هادئاً »، المأخوذة من الجملة الأولى، التي تصف حال البطل عند موته، ومن ثم تصبح جملة البطل وحالة الرواية مرتبطتين، ولكن هذا الارتباط ليس اندماجاً، إنه شيء يحل محل شيء آخر، فهدموا يملقون عينيه، تفجع عينيه، أي أن يصر أحداهم على عمل بعض الثاني الذي انتهى

وهذان سطران مهمان لسبب آخر، فهما - مع السطرين التاليين - يمثلان آخر نص الكتاب، والشيء الذي يلفت نظرنا في هذه السطور هو أنها ليست مكتوبة كالنثر العادي، بل تظهر تقريباً كأنها شعر، أو - على الأقل - كأنها شعر مشهور. إن الرواية أصبحت في الواقع شاعرة، وحلت محل بطل / الشاعر في آخر النص

ويتكون السطران الأخيران في النص من رد فعل السرطان ورد فعل  
عوت

« وحده السرطاني كان يصرخ  
روحده لموت كان يبكي قسوته »<sup>(٤٠)</sup>

وهذا المثال يرد على تصوير السرطان في النص، والواقع أن المرص  
يصبح أبسط شخصية مستقلة في النص، صوت، ومن خلال هذا  
يقوم النص بتجسيد المرص، ومن الواجب ألا ننشغل من رد فعل  
السرطان، إذ نالت لنا الرواية من قبل إن السرطان حديقها<sup>(٤١)</sup>.  
وإن فموت البطل يمثل - إلى حد ما - نوعاً من الفقدان للمرص  
أيضاً، وكان السرطان، في مكان آخر، قرشاً ألهم السمكة  
النافرة<sup>(٤٢)</sup>، التي هي أمل. وبذلك تفصح هذه الصورة الأدبية  
السرطان وأمس في طبقة واحدة من المحلقات

وكما قلت آنفاً، فإن وظيفة السرطان الأولى كانت إكمال الزواج  
لكن السرطان يصبح - بطريقة تربطه مباشرة به، الإكمال - طفل  
هذا الزواج، ويوافق الإنجاب عن مستوى الحكمة تجسيد السرطان  
على مستوى الصور الأدبية. وبلاحظ أيضاً تجسيد الموت في السطر  
لآخر. ولكن هذا التجسيد مألوف وقديم كمذ لك الموت نفسه.

وهذا الكتاب، الذي يدور حول التناقضات، ينتهي بتناقض، فليس  
من باب الصدفة أن الشخصيتين المجازيتين - اللتين ينتهي بهما  
الكتاب - تمثلان شخصية تقليدية وشخصية حديثة

جسد أمل، يتزايد يوماً بعد الآخر<sup>(٤٣)</sup>، وبما أن تسعة أشهر هي  
مدة الحمل لولادة، فإن السرطان يصبح نصياً طفلاً هذا الزواج  
ويتزايد حجم هذا السرطان في جسد المرص كما يتزايد حجم الجبين  
في بطل الأم. وهذه الصورة الأدبية تألف مع قول النافذة الكبيرة  
سوراك سوناج (Susan Sonag) في كتابها عن صورة السرطان في  
الأدب عندما تصفه بأنه « حمل شيطان »<sup>(٤٤)</sup> ولا يمتلك هذا  
الزواج، بطبيعة الحال، طفلاً بيضياً أو مجسداً. وفي أن الروح قد  
توق، فإن الزواج لا يستطيع حقاً أن ينجب أطفالاً، وتقوى هذه  
الظواهر الإحساس بأن السرطان هو الطفل الحقيقي لهذه الزوجين  
لكن الشخصية الحامس في نص حيلة الروي في هو الرجل، وهذا يوافق  
الانقلاب في الأعداد التي قد لاحظناه في أثناء تحليلنا للجزء الأول من  
الكتاب

هذه من جهة. ومن جهة أخرى فإن تقسيم الرجل في شخصية  
الحامس يقود إلى تصور نوع من الانتماء أو التماثل بين الرواية  
والبطل، فالواضح أن البطل هو المرص، لكن الرواية تبدأ أيضاً  
أن تلعب هذا الدور إلى حد ما، أو أن - بالأحرى - تلاحظ التباساً  
في دورها في النص، فيعد أن أعلى الطبيب أن أمل مصعب  
بالترانوما، كانت الأسابيع الأولى صعبة جداً. وتقول الرواية  
« شاعدي الطبيب بعدها صاحته ». فشكر أمل لأنه مرافق جيد  
للمريضة التي هي أنا<sup>(٤٥)</sup>. هذا مثال مهم جداً، لأنه يثبت بشكل  
واضح أن الرواية تصبح المرص أيضاً، وأن دورى الشخصيتين في  
النص قد اندمجا

ونستطيع أن نلاحظ الظاهرة نفسها عندما يمتلئ البطل الرواية  
« ما الذي فعله بعد موتى؟ » ونجيب: « لا شيء »، بل قد تفقدت  
بعد موتى<sup>(٤٦)</sup>، وبذلك هذا الجواب على أن الرواية تملأ من البطل  
بعبء، فالحقيقة أنها لا تجيب عن السؤال بالطريقة المتوقعة، بل تجيب  
عنه وهي تستخدم الكلمات نفسها التي يستخدمها البطل في  
السؤال. وعندما نأخذ السؤال والجواب ونفحصها في دقة، فإننا  
نلاحظ أنها مركبان تحوي على الطريقتين نفسه. موت البطل في السؤال  
يحدد موت الرواية في الجواب، وه فعلية، في السؤال تصادق  
« فعله » في الجواب، إلى آخره. ومعنى هذا أن الانتماء الذي قد  
أشعرنا إليه فاقم حتى في الحوار في النص.

والاندماج الشخصيتين هذا يبدو كأنه محور الجزء الثالث من  
الكتاب، كما أن وجود القوتين في الجزء الأول والجزء الثاني يمثل المحور  
في هذين الجزئين. وعندها حللنا ظهور الرواية بوصفها شخصية لأول  
مرة، هنا إن دورها في النص أشد إلى العلاقة بينها وبين البطل  
لكن ما من إشارة الأخيرة لرواية في النص؟ إن نقرأ في الصفحة  
الأخيرة من الفصل الأخير<sup>(٤٧)</sup>.

## الهوامش

- (١) حيلة الروي: الجنون، ( القاهرة: مكتبة مطبوع، ١٩٨٥ ) .  
(٢) Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique (Paris, ١٩٨٥).  
Editions du Seuil, 1975). ١٤ من

- (٣) ظهور بديهي، خصوصاً في المفكرات الشخصية. انظر، من سبل المثال،  
من ١٣ إلى ١٩ Lejeune, Pacte, ١٩٨٥.  
Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)", in Poés-  
que, ٥٦ (1983). من ١١٦ إلى ١٢٤



- (١) لروث أبانلة « طه حنين » فكريات « بيروت : دار الكتاب الديان ، ١٩٧٥ »
- (٢) عبد الغفار مكاوى ، « بكائية إلى صلاح عبد الصبور » ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ )
- (٣) سوزان طه حنين ، « معك » ، ترجمة بلال الدين عروفتى ، راجعها محمود أمين العالم ، الطبعة الثانية ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٧ )
- (٤) للصبر ، القرسى ، انظر ، Pierre Cachia, "Introduction," in Taha Hussein, *An Egyptian Childhood*, trans. E. H. Paston (London: Heinemann, 1981).
- (٥) انظر ، Emile Benveniste, "La nature des pronoms," in Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, 1 (Paris: Gallimard, 1966).
- ٢٥٧ ٢٥٢ من
- (٦) Colloque de Cerisy: Roland-Graffier Asselin, Théorie, ( Paris : Union Générale d'Éditions 1967). Vol. I, ١٦٥ من
- (٧) سوزان طه حنين « معك » ، ص ١ - ٦
- (٨) هذا تلميح في نهاية الورقة ، « إن كلمة » انصوى « ككل مستأ على وجود ناس من مناطق المصرية الأخرى
- (٩) مجلة الروبى ، « الجوى » ، ص ٥٠
- (١٠) Gérard Genette, *Figures III* Paris: Éditions du Seuil, 1972).
- ٧٧ من
- (١١) مجلة الروبى ، « الجوى » ، ص ٤٩
- (١٢) « ص ١٥٧ - ١٥٨
- (١٣) « ص ١٧٧ - ١٧٨
- (١٤) « ص ١٧٨ - ١٧٩
- (١٥) « ص ١٧٩ - ١٨٠
- (١٦) « ص ١٨٠ - ١٨١
- (١٧) « ص ١٨١ - ١٨٢
- (١٨) « ص ١٨٢ - ١٨٣
- (١٩) « ص ١٨٣ - ١٨٤
- (٢٠) « ص ١٨٤ - ١٨٥
- (٢١) انظر ، « ص ١٨٥ - ١٨٦
- (٢٢) انظر ، « ص ١٨٦ - ١٨٧
- (٢٣) « ص ١٨٧ - ١٨٨
- (٢٤) « ص ١٨٨ - ١٨٩
- (٢٥) « ص ١٨٩ - ١٩٠
- (٢٦) « ص ١٩٠ - ١٩١
- (٢٧) « ص ١٩١ - ١٩٢
- (٢٨) « ص ١٩٢ - ١٩٣
- (٢٩) « ص ١٩٣ - ١٩٤
- (٣٠) Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978).
- ١٤ من
- (٣١) مجلة الروبى ، « الجوى » ، ص ١٦٠
- (٣٢) « ص ١٨٣
- (٣٣) ويص نكلم هنا عن بعض المذكرات نفسها وليس عن « معك مسودات الفصل » ( مجلة الروبى : « الجوى » ، ص ١٩٣ - ٢١٦ ) التي نسل المذكرات في الكتاب المطبوع
- (٣٤) مجلة الروبى « الجوى » ، ص ١٩١
- (٣٥) « ص ١٩١
- (٣٦) « ص ١٩٠
- (٣٧) « ص ١٤٣



## البلاغة بين اللفظ والمعنى

- ٤ -

رأي عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧٤

« من كتابه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة »

ألف عبد القاهر الجرجاني كتابه دلائل الإعجاز لينصر فيه فكرة دينية اسلامية هي فكرة إعجاز القرآن وبذل على ذلك عنوان الكتاب نفسه . ويظهر أن الجدل كان محمداً في عصره حول هذه الفكرة ، ولما كان عبد القاهر مسلماً صادقاً فقد رأى ضرورة وضع كتاب مفصل للدفاع عنها لما رآه من فساد الكتب التي ألفت قبله عن نصرها ولقطع حجة مخالفيها . وقد رأى أن النظريتين الرئيسيتين في الإعجاز اللغوي كانتا سائدتين في عصره : نظرية أن الإعجاز في اللفظ ، ونظرية أنه في المعنى ، عبر كاتبين في تأييدها ويمكن تقصدها لأن المعاني العامة مشتركة بين الناس جميعاً ، ولأن كتب المسنة والأدب كانت قد بلغت شأواً عظيماً في الاحتواء على المعاني القيمة العميقة ، ولأن كثيراً من الأدباء بلغوا في إنشاء الكلام مبلغاً عظيماً من الفصاحة والبلاغة فظهران بصورة خاصة في صناعة الألفاظ وموسيقى الجمل والفواصل ، ولأن منهم من قلّد أسلوب القرآن في الفواصل والازدواج . ولهذا خشي على فكرة إعجاز القرآن أن تزول فيما إذا اعتمدت على إحداهما كما خشي عليها من يقول بأن الفصاحة تحقق بصحة الكلام من الأخطاء النحوية وسلامة إصراجه لأن الجليل من الكلام والعادي يستويان حينئذ فلا يبقى للقرآن ميزة على كلام الأعراب النحاة ، ولهذا لجأ إلى نظرية لا يمكن أن تنقض ، وبذل وضعها على عبقريته في إبطال جميع الخصوم . وذلك بأن جعل بلاغة الكلام قائمة على حسن صيغته ونظمه نظماً لا يقوم على



الألفاظ باعتبارها مفردة وسهلة النطق ، بل باعتبار مدلولاتها • فالنظم لا يراعى فيه في هذه النظرية إلا حسن ترتيب المعاني في النفس ترتيباً يساعد على إخراج المعنى اخراجاً بلياً ؛ وما ترتيب الكلام حسب القواعد النحوية إلا صورة لهذا الترتيب النفسي للمعاني ومظهراً له ، والألفاظ ليست إلا خدماً للمعاني التي وضعت هي لأجلها • ولا يريد عبد القاهر بالنحو وقواعده حينما يطلق القول في ذلك ما نعرفه نحن من مراعاة الاعراب وما مثله ، بل يقصد به معنى أعمق وأشمل هو في الحقيقة معنى النحو كما يجب أن يكون ، يقصد فيه القواعد التي تجعل الكلام سليماً من جهة وجميلاً بلياً حسن الدلالة من جهة ثانية ؛ نعم النحو عنده تبعاً لهذا يشمل علمي النحو والبلاغة •

وإذا سلمنا مع عبد القاهر هذه نظرية وجدنا أن الحكم على نظم القرآن بأنه بلغ المثل الأعلى بسمية المعبر من العلوم أمر يبق دوقياً لا يمكن البرهان عليه ويختلف فيه المؤيدون والمعارضون ، فإذا سلمنا عبد القاهر بأية بلغت مبلغاً رفيعاً من النظم امتشهد بمارس بيت من الشعر براء قد بلغ النهاية من الجودة • وأما تفضيل أحدهما على الآخر فلا يمكن تقريره بالبرهان ، ويبقى الدوق الحكم الفرد على ذلك • ولكن نظرية عبد القاهر إذا لم تكن قد أدت إلى ما كان يريد هو من أن يجعلها الحجة القاطعة التي تنهر الخصوم ولا يخطرق اليها الشك على إيجاز القرآن فهي بنفس الوقت صحيحة مسلمة لا يمكن إنكارها ، لأن إبراز المعاني في حالة تشبيه لا يكون إلا بجملة النظم الذي جمعه عبد القاهر تائماً للمعاني وجعله غيره تابعاً للألفاظ ؛ على أن عبد القاهر قد قصص الألفاظ حقها حينما أنكر أن يكون لها في نفسها أية قيمة ، والذي حمّله على ذلك هو مقالة أنصار اللفظ في فيخته اللغوية والموسيقية • وحذاقوا أن عبد القاهر أكل نظريته بنظرية اللفظ ونظرية المعنى السابقتين ولم ينكر فضلها ودرس الأمثلة التي حاول بها بعض المنكرين معارضة أسلوب القرآن في الصناعة اللغوية وبرهن على قصورهم



وعدم توفيقهم ودرس كذلك المعاني في القرآن وفي غيره من الكتب القيمة التي خشي منها أن تساوي معانيها معاني القرآن وفارن بينها وبين فضل القرآن عليها في حسن صراغة كلامه للمقامات المختلفة إلى جانب حسن تأديته للمعاني . ولكن عبد القاهر كان مشغولاً عن هذا بنصرة نظريته وجزعه على الإعجاز فأناكرهما من أساسهما في دلائل الإعجاز ولكنه رجع في أسرار البلاغة فأورد نظريته الأساسية باختصار في المقدمة ثم اعترف بجانب من الفضل للفظ فقال ( ص ٢ من أسرار البلاغة ) : « ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة والتباعد عنها إلى ما يتألفها من الرذيلة ليس بمجرد اللفظ » .

وقال ( ص ٣ ) « وأما رجوع الاستعانة إلى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه وكونه من أساسه به عيه فلا يكاد يمدو خطاً واحداً وهو أن تكون اللفظة مما يتعارف أساس في استعماله ويتداولونه في زمانهم ولا يكون وحشياً غريباً أو طلياً حقيقياً يخففه إزالته من موضوع اللفظ . إجماله عما فرضته من الحكم والمنعة » .

وقال ( ص ٤ ) : « وهما أقسام قد يتوهم في بدء الفكرة وقبل إتمام العبارة أن الحسن والقبح فيها لا يتمدى اللفظ والجرس إلى ما يتألف فيه العقل والنفس ، ولما أفاق حق النظر مرجع إلى ذلك » .

على أننا نجد أنه في دلائل الإعجاز نفسه ( ص ١٩٤ ) يعطي للألفاظ قيمة أكثر وذلك تناسباً حملاً على من يفضلون ناحية جمال المعاني العامة التي يؤلف لأجلها الكلام .

وعما هو جدير بالملاحظة أن المقصود بالمعاني حينما يقول ترتيب المعاني في النفس ليس المعاني العامة وإنما المعاني الجزئية التي تدل عليها الألفاظ مفردة والمعاني الجزئية البلاغية أيضاً التي تنبئها معاني التشبيه والاستعارة وأشباهاها .

ويمتاز كتاب عبد القاهر « دلائل الإعجاز » بحسن التنظيم ودورانه على فكرة



واحدة وحسن عرضها والدعاية لها وتقدّمها لها بعد عرضها عرضاً شاملاً والرد عليها . ويشعر عبد القاهر نفسه بأن الحكم على جمال الكلام لا يكون بوضع القواعد ، بل بحسن التذوق وكثرة الاطلاع على الكلام الجليل وممارسته ، ويصرح بهذا في أكثر من موضع فيقول ( دلائل الإعجاز ص ٥٠ ) : إن مزينة الكلام نعرفها بأدراكنا لها بالفكر والقلب لا بسماعها بالأذن وإنها تظهر بالتذوق فتدرك ويصعب التعبير عنها وتعليلها - ويقول في مكان آخر إن المعرفة بأسرار البلاغة أمر لا يدركه إلا العالمون ذوو الذوق والمواهب الخاصة وما قالوه فيها رموز لا يدركها إلا من تذوقوا مذاقوه ( دلائل الإعجاز ص ١٩٤ ) .

ونظرية عبد القاهر إذا كانت صحيحة سليمة في أصلها من حيث فضل النظم في جمال العبارة طُبِتَ كذلك في قسمها الثاني وهو حمل الجمال الفني مقصوراً على النظم المراد به نظم المعاني فقط ، وأنها تحمل إلى حسب اللفظ جانب عظيم شأن الفكرة العامة بحسب الملاحظة وأثرها في إنشاء الكلام وجماله . والمتنبع لشرح عبد القاهر لأمثلة الأدب الراقي التي يستشهد بها على بلاغة بلا حفظ أن عبد القاهر لم يحل هذين الجانبين وأنه أحسن فهمهما وإدراك العامل النفسي العاطفي في الكلام الجليل أثناء تأليفه وأثناء تنقيحه ، ولكنه لم يميلهما في صلب النظرية . أما عامل الخيال بشكله المعروف عند العرب وهو الخيال التصويري القائم على التشبيه فلم يمهله عبد القاهر وإنما أدخله في ضمن المعاني الجزئية التي تساعد على تحيين المعنى وجمال تصويره وسمى مقومات هذا الخيال بمعنى المعنى الذي يصور المعنى الساذج .

وكما أن النظرية التي أتى بها عبد القاهر لا تَبُتُ في نظرية إعجاز القرآن فكذلك لا تفيد في جعل منشأ الكلام بليغاً وإنما هي نظرية تشرح الجمال ونصنه ، فإن ساعدت على تصفية ذوق الأديب بكثرة استعماله لها في نقد الكلام ودعا ذلك إلى أن يحسن تأليفه ، فذلك يرجع إلى كثرة الاطلاع والممارسة مما يدرك



بدونها ولا يرجع الى معرفتها لاسيما اذا كانت هذه المعرفة فاصرة عليها دون المعرفة بموسيقى الألفاظ . ويبدو لنا عبد القاهر في عرضه الحسن لهذه النظرية رجلاً قد أحسن الاطلاع على المنطق والعلمية وذلك لحسن التنظيم والاولام بموضوعه من جميع النواحي وحسن مدافعة الخصوم بقوة الحججة ولكنه يبرهن بنفس الوقت على قوة أدبية فائقة بما له من أسلوب جميل منين وتما يقدمه من أمثلة دل اختياره لها على حسن ذوق أدبي أصيل .

وبعد الانتهاء من هذه المقدمة التي تلخص نظرية عبد القاهر وما أراه فيها وفي كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة أتقدم لأعرض بشيء من التفصيل ما قدمه عبد القاهر ضد خصومه في نظريتي اللفظ والمعنى من جميع وما دافع به عن نظريته من ردود وما أبدعها به من براهين ، وأمهيد فس ذلك بما كان يقصده عبد القاهر بلفظي الفصاحة والبلاغة .

يستعمل عبد القاهر الفصاحة مرادفة للبلاغة في حن الواضع التي يذكرها فيها فيقول مثلاً ( دلائل الإعجاز ص ٥٠ ) « لا يجوز الاستدلال من وصف اللفظ بالفصاحة دون المعنى الى أن المزية فيه » ويقول في نفس الصفحة أيضاً : « الفصاحة في ترتيب الألفاظ حسب المعاني » وواضح أن هذا ينطبق على البلاغة حسب رأيه . ويظهر رأيه في الميل الى تكاليف اللفظين حينما يفصل في الحديث عنها في رده على نظرية الجاحظ بأن موضع الفصاحة « هو التلاؤم بين الحروف والتلاؤم بين الكلمات في النطق » ص ٤٥ - ٤٩ دلائل الإعجاز » فهو يقول : « إذا قصرنا الفصاحة على هذه الصفة لزمنا أن نخرج الفصاحة من حيز البلاغة ومن أن تكون نظرية لها ، وإذا قلنا ذلك فإما أن تكون الصفة في المفاضلة بين عبارتين وهذا شنيع للعبور على المعاني ، لأن ذلك لا يتعلق بتلاؤم الحروف ، وإذا أخذنا بالثاني وهو أن تكون وجهاً من وجوه التفاضل في العبارة لا يقصرنا ذلك ونكون أخرجنا الفصاحة عن حيز البلاغة وأن تكون نظرية لها من حيث دلالة المعنى



أو أن يجعلها اسماً مشتركاً يدل به نازلة على ما يدل بالبلاغة ونازلة الى سلامة اللفظ مما ينقل على اللسان وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدده» وهذا يطلنا على أن اللفظين لم تخصصا حتى عهد معيبيهما الاصطلاحيين وبني هو يستعملهما مترادفين - هذا ما يريد به عبد القاهر بالفصاحة والبلاغة - أما لفظة المعنى فيطلقها حيناً على المعنى العام الذي تصاغ له العبارة ويطلقها حيناً آخر على المعنى الذي تؤديه اللفظة المفردة او معنى التشبيه المدرج في العبارة، ويستعمل اللفظة أحياناً مضافة الى نفسها فيقول معنى المعنى للدلالة على ما ترمي اليه الاستعارة من معنى بلاغي محض وراء معناها الظاهر من اطلاق لفظها - وحينما يرد على نظرية المعنى فإنه لا يقصد المعاني الحرفية وإنما المعنى العام الذي تصاغ له الجملة كمنى الكرم ونسب الكرم بالبحر في مدح مثلاً ومعنى العدل والرحمة وما يرمي اليه الأدباء حين يقولون هذا البيت ذو معنى رائع - أما حين يذكر في نظريته ترتيب المعاني في اسم يقصد معاني الكلمات واعتبارات الحرفية، ولهذا فليس من تناقض بين رده على نظرية الانحياز القائمة على المعاني وبين تأييده نظرية النظم الذي يذكر أن الفضل فيه راجع الى المعاني - ولكن يظهر شيء من التناقض الظاهر حين يتناصر نوعاً ما جانب الألفاظ أثناء حمله على نظرية المعاني التي منازها قريباً، ولكنه هنا يعد في جانب الألفاظ أشياء كان يجعلها في صف المعاني كالتشبيه والاستعارة مثلاً، فالتناقض إذن ظاهري ولا يمس مفهوم نظرية النظم عنده بوجه من الوجوه - وأما اللفظ فيطلقه في الغالب على منطوق الكلمة وتأليفها من حروف وكذلك على منطوق الكلمات مجتمعة بغض النظر عن صانها - وبعد هذا التحديد لمعاني الألفاظ التي يستعملها نستطيع أن نعرض نظريته وردوده بدون الوقوع في التناقض فنقول: إنه في سبيل فكرة الانحياز رد على ثلاث نظريات كانت سائدة في عصر فصاحة الكلام - الأولى نظرية نقول إن الفصاحة في صحة الكلام من جهة التركيب النحوي (بمعناه الشائع) والنطق -



والثانية تقول إن فصاحة الكلام مرجعها الألفاظ ، والثالثة تقول إن قوام الفصاحة المعاني . وقد رد عبد القاهر على النظرية الأولى بسهولة . ولسادها واضح لا يستحق الرد . ويقول بصددها ( ص ٥٠ من دلائل الإعجاز ) : « وتفاضل الفصاحة لا يكون بالاعراب وإنما بتفاضل كلام العرب الذين يحسنون الاعراب بالسبقة » وقال أيضاً ما مؤداه أن الإنسان عندما يكثر في معنى كلمة بصورة مفردة فذلك لخصي تخوي ، ليصلها في ترتيب وتركيب تؤدي به وظيفته ، ولا يمكن فصل التركيب النحوي والتفكير فيه عن التفكير في تأدية المعنى ، وبمجموع الجملة يؤدي معنى طلم لا معاني جزئية لمفرداتها قد انضم بعضها الى بعض دون أن تكون سبيكة واحدة ، فهي إذن عدة مثل الأقسام المختلفة في لوحة الرسم تشترك في تكوين منظر عام ولا ينتبه إليها منفردة ومنفصلة .

وأما النظرية الثالثة التي تقول إن الفصاحة في المعاني ، وقد رأينا أن من رجحها أبا عمرو الشيباني ورأينا المحاسن يرد عليه ، فقد اضطر في الرد عليها ( دلائل الإعجاز ص ١٩٤ ) إلى أن يعطى اللفظ قيمة لا يعطيها له في غيرها ، وبوم قوله أن يقدم ناحية اللفظ على ناحية المعنى . لولا ما قدمنا من إيضاح يزيل الالتباس في مقصده من المعنى هنا . فيقول : « واعلم أن الداء الدوي والذي أهمل أمره في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى . . . . . والعامة ومن ينظرون الى الطواهر بفضل المعنى من حيث أنه أدب أو حكمة وفيه ندرة وطرافة ، ولكن أهل البصر ينكرون هذا المذهب » ثم يذكر كلاماً البحراني في قد من يتصدى لنقد الشعر وهو لا يحسن تمييز الألفاظ وأن الحكم الصحيح فيه إنما يقع من مزاوليه الذين يعرفون مواضع الصعوبة في تأليفه وأسراره . ثم يذكر عبد القاهر أن العالمين بالشعر والنقاد لم يعبوا بتقديم الشعر بمعناه من حيث هو أدب وحكمة وأنه غريب نادر ، فهو أشرف مما ليس كذلك . وإنما عابوه من حيث أن من يفضل المعنى لم ينظر



إلا من ناحيته فقط ولم ينظر لنواح أخرى كتصوير المعنى والألفاظ . ثم يقول (ص ١٩٦ من دلائل الإعجاز ) : « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم وصوار ، فكما أن العودة الصنع لا يحكم عليها بمادة الخاتم التي صنع منها وإنما بحسن صياغته ، كذلك حينما نحكم على مقدار جودة الشعر يجب أن لا نحكم بتفضيل بيت على بيت من أجل المعنى ناظرين إليه من حيث هو شعر وكلام ، وإنما من حيث هو تصور أو ذكر » . وبذكر بعد ذلك سبيل القدماء إلى ذم من يجعلون التفضيل في المعنى وبذكر تشدد الملاحظ في هذا السبيل ردّه على أبي عمرو الشيباني وقد مضى ذلك في الكلام على لاحظ - ثم يذكر أن القدماء إما أنكر مذهب تفضيل المعنى لأنه يبطل الإعجاز ، وذلك لأنه يبطل حينئذ أن يكون أصل في النظم والتأليف ، ( وهنا أظن أنه يشارك القدماء في هذا الرأي أو ينسبه إليهم ) وإذا بطل هذا الفضل تساوى الكلام الممحر وغيره - ينتقل بعد ذلك إلى ما يوضح الفرق بين استعماله للفظ والمعنى اللذين أشرت إليهما سابقاً فيقول إن العبارة تنأز على أخرى بما يكون في معناها من تأثير لا يكون لصاحبتها وهما مقولتان في معنى واحد - أي لغرض واحد - تؤديانه ، وإنما قوة المعنى وصورته تختلفان فتصل الواحدة ما لا تصل الأخرى . ثم يقول إن هذا الفرق إما يدرك بنظم الألفاظ وترتيبها ، فالتفاضل يكون إذن في اللفظ والنظم . ونظرية النظم بقيت هي هي عنده إلا أنه جعل النظم هنا في الألفاظ بينما هي عنده في حقيقة الأمر في المعاني ، إلا أنه يعطي الألفاظ هنا قوة المعاني لدلالاتها عليها .

وأما النظارية التي تقول بأن البلاغة في اللفظ فالتقانون بها فثنان : فئة ترى أن النصيحة ( وهي مرادفة لبلاغة هنا ) في اللفظة المتردة وفي الألفاظ مجتمعة من حيث تلاؤمها في النطق وبمدها من الترابية والاستكراه ، وفئة تشترط أن



يكون مع فصاحة الألفاظ وتلاؤم الحروف في السكم دلالة اللفظ . وكلا الفريقين يؤيد نظريته بأن القدماء إنما وصفوا اللفظ بالفصاحة دون المعنى كما أنهم لم يفسخوا الفضل إلا إليه .

وبتلخص رد عبد القاهر على الفئة الأولى بالمجيع الآتية :

١ - نسبة الفضل إلى اللفظ دون المعنى إنما هو لما في الكلام من حسن الدلالة وكالما وتبرجها بصورة حسنة ، وذلك باستعمال أصح الجہات لتأدية المعنى ويختار له اللفظ الذي هو أخص به وأكشف عنه وأحرى أن يكسبه نبلاً ويظهر فيه منزلة (دلائل الإعجاز ص ٣٥) .

٢ - لا تتفاوت الكلمات المردة في الدلالة قبل أن تتركب وتؤدي معنى ، فلا يمكن أن يقال إن « رسل » أدل على معناه من فرس على معناه . وكذلك اللفظان المترادفان وكذلك الكلمات بمعنى واحد في لمتين مختلفتين . والتفاوت بدون حالة التأليف والنظم يكون من حيث لأمة والعراية وجملة الحروف وتلاؤمها وسهولتها في النطق ، ولا تعتبر الكلمة فصيحة ، إلا حين تكون منظومة . (وبلاحظ هنا نسوبته بين الفصاحة والبلاغة من حيث الدلالة) . - والتلاؤم بين الألفاظ قائم في تلاؤم المماثي . وفضل الكلام ينتج من مجموع التركيب . ويضرب المثل في البلاغة بآية : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك الخ الآية » . ويطبق ما مضى من الأقوال عليها ويظهر محاسن نظمها وجمال تأدية المعنى فيها ، ثم يقول إنه ليس اللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى فيبغة وأن الدليل على أن البلاغة في تلاؤم المماثي لا في الألفاظ أن اللفظة تكون جميلة في موضع ولا تكون كذلك في آخر . وبلاحظ أن هذا القول الأخير سلاح ذو حدين فيقول أنصار اللفظ أن ذلك دليل أيضاً على أن تلاؤم الألفاظ من حيث هي الفاظ سبب هذا . (دلائل الإعجاز ص ٣٥ و ٣٦ و ٣٧) .



٣ - نظم حروف الكلمة لا يرجع إلى المعنى وإنما لتواليها في النطق . ولا يرجع وضعها إلى العقل ، فكان يمكن لواقع اللغة أن يقول ترتيبها مكان ضرب دون أن يؤدي ذلك إلى فساد . أما نظم الكلم بعضها مع بعض فراجع إلى انتظام المعاني في النفس وترتيبها وهو نظير النسيج والحياكة . والفرق بين نظم الكلمة ونظم الكلم أن الكلمة لا يراعى فيها إلا تنواري المعاني في النطق بينما الكلم يراعى فيه تناسق المعاني والدلالة ، فهي من حيث هي الفاظ فقط لا تستحق أن تكون على وجه دون وجه ( ص ٢٨ - ٤٠ دلائل الإعجاز ) .

٤ - ترتيب المعاني في النفس أولاً ثم ينطق بالألفاظ على حذرهما ولولا ذلك لحصل التساوي في المعرفة بحس النظم . وهذا دليل على أن المسألة راجعة للمعاني لا للألفاظ ( دلائل الإعجاز ص ٤١ ) .

٥ - النظم يستعمل فيه تكرار ، والتكرار بينهم معاني لا بالألفاظ ، فالألفاظ أوعية المعاني إذا حفر المعنى في النفس حصر اللفظ في معنى ، والنطق ، ولا يقال هذه الكلمة حسنت هنا لأن لفظها كذا بل لأن معناها كذا .

٦ - قسمة القدماء لفضيلة الكلام بين اللفظ والمعنى في قولهم معنى لطيف ولفظ شريف ، وتنظيمهم شأن الألفاظ ، وقولهم إن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ ، لا ينهض دليلاً على أن المزية في حاق اللفظ فإنما كان ذلك لأن ترتيب المعاني في النفس لا يظهر إلا بترتيب الألفاظ في الكلام فهذا مظهر لذلك ، فكأنوا عن حسن ذلك بهذا الظاهر من حيث أنه يدل عليه قولهم : لفظ متمكن دال على أن معناه موافق لما قبله وبعده ، وقولهم لفظ لائق نائب يدل على أن معناه ليس في محله ( دلائل الإعجاز ص ١٠ ) .

٧ - الفصاحة في الكلام راجعة إلى المتكلم لا إلى الراضع الأصلي للألفاظ اللغة ، والمتكلم لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئاً أصلاً فهو موجود قبله ، وإنما صناعته تعلم وتنفل في وضع الكلمة ووضعها اللائق بها وهذا راجع إلى تلاؤم معاني الكلام .



٨ - محال أن تكون الفصاحة في صفة في اللفظ محسوسة لأنها لو كانت كذلك لتساوى الراجعون للفظ الفصيح في العلم بكونه فصيحاً ، وإذا بطل أن تكون محسوسة وجب الحكم بضرورة بأنها صفة معقولة ، والعقل يدرك المعنى ، فالمعنى ميدان الفصاحة .

٩ - ليست الفصاحة في الكلمات المفردة لأننا لا ندرك فصاحة الجملة إلا بعد أن تنتهي ، ونذكرها جملة ، ويضرب المثل بآية : « واشتمل الرأس شيباً » - (دلائل الإعجاز ص ٣١٢) ويقول إن كلمة اشتمل لا ندرك فصاحتها وحدها ويرد على من يقول : ( إن الفصاحة موجودة فيها ، وإنما لا ندركها أثناء لفظها ، ولكن حينما تنتهي الجملة ندرك أنها كانت موجودة فيها ) بأن الصفة ملازمة لموصوف فكيف لا ندرك حين وجوده ونوعه حين عدمه . وكذلك لا ندرك فصاحة الكلمة بقراءتها حرفاً حرفاً .

١٠ - إن فصاحة الاستمارة وجمالها يتمنى بانتقال معناها لأن لفظها لم يتغير وهذا يدل على أن الفصاحة في المعاني لا في الألفاظ .

١١ - لا يمكن أن يفكر الإنسان في الألفاظ وإنما يحيل ذلك إليه من طريق خداع النفس فيظن أنه ينطق في نفسه بالألفاظ بعد أن ينطقها الفم . وهب أنه ينطق بها في نفسه ففكره لم يكن فيها وإنما في معانيها (دلائل الإعجاز ص ٣١٨) .

١٢ - وكون المعاني في نفس السامع لا ترتب إلا بترتيب الألفاظ في سمعه لا يدل على أن المعاني تتبع الألفاظ فالمدار في ذلك على ترتيبها في نفس المتكلم والألفاظ في نفسه تتبع للمعاني . وإن جاز أن تنصور النفس الألفاظ قبل المعاني جاز أن توجد أسماء الأشياء قبل مسمياتها (دلائل الإعجاز ص ٣٢٠) .

١٣ - إن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري مجراها أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها ، لأنه إذا لم يكن في القصة إلا المعاني والألفاظ وكان لا يقل تمارض في الألفاظ المجردة إلا ما ذكرت ،



لم يبق إلا أن تكون المعارضة معارضة ترحم الى معاني الكلمات المعقولة دون الفاظها المجموعة .

١٤ - العلم باللغة وخصائص الفاظها المنفردة ليس أساس فضل مؤلف الكلام ، وإنما الفضل في نظم هذه اللغة ووضع الشيء مواضعه وغير ذلك مما يتعلق بأساليب التعبير من تقديم وتأخير وفصل وحذف وعطف وتكرار واستعارة الخ .

وتأخذ على عبد القاهر في رده على الفئة الأولى من أنصار اللفظ الملاحظات الآتية :

١ - أنه أهمل قيمة فصاحة الكلمات مفردة ومركبة ولم يعط قيمة لموسيقاها فأنكر كل شيء له قيمة غير المعاني .

٢ - يقول إنه كان في إمكان واضع اللغة أن يقول رضى مكان ضرب وهذا خطأ في كل ضربين سواء أكانت مسبوبة التوفيق (١) تنكره طبعاً ونظرية الوضع على الارتجال نزعى موسى **القطعة كما تراعيها نظرية** وضع الألفاظ بحاكية المحسوسات التي تمثلها من جودتها وجوهرها وحسنها الخ .

٣ - يقول إن لمكر لا يكون إلا بالمدحى دون الإلهام ولكن الفكرة كثيراً ما تكون رديئة في موهبة ونصيب عما بعض الألفاظ تنطلق ببعض المعاني فتحتمل لفكرة بألفاظ أخرى فترز شواهاً أو لا تستطيع التعبير عنها . ثم إن الألفاظ شيء يحفظ بالذاكرة والذاكرة إنما هي مظهر من مظاهر النفس الإنسانية باعتبارها وحدة لها مظاهر شتى ففيها أذن تفكير وهذا يدركه كل منا . ثم إن لنا أن نتخبط من بين الألفاظ ما تحسن موسيقاه منفرداً ومركباً مع غيره .

٤ - يقول إن المتكلم لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئاً لأن واضعه سبقه زمناً الى وضعه وهذا خطأ لأن المتكلم إذا لم يستطع الوضع فإنه يستطيع الانتخاب

(١) نظرياً من نظريات علماء الله العرب في أصل اللغة ومشتها وهي ترى أن اللغة نشأت من تلقاين الإنسان الله عن أبيه بالوراثة وأن الله قد أنعمها بالبشر لغماً أو علامة آدم وعنه أحسنها بنوه وهم يستشهدون على ذلك بقوله تعالى : « وعلمهم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة ... الخ » .



وله أن يختار لنفسه مبدأ الانتخاب الذي يروقه انتخاباً مبنياً على الموسيقى أو المعنى أو عليها معاً .

٥ - يقول كيف تدرك الصفة بعد زوال الموصوف ولا تدرك عند وجوده وهذا ممكن لأن جمال اللفظة حين التلفظ بها كان مدركاً بالاشعور وأصبح الشعور يدركه بعد ذلك من مجموع الادراكات الصغيرة التي اجتمع بعضها الى بعض . وهكذا طبيعة الادراكات الانسانية . خفيف الورق يسمع ككل ولكن لا يميز خفيف ورقه مع الثانية منفردين وكشها تدرك كان ضمن الجميع . والعين تبصر مشهداً متحركاً بصورة عامة كوحدة مع أنه يحتوي عدداً لا ينتهي من المشاهد الجزئية التي لتجتمع مع عملية توضع الصور في شكله المميز واختزانها السريع المتتالي في الذاكرة . وسطر الطيبي الذي تدرك حواه العام يحوي مجموعة من المناظر الجزئية التي لا تنامي . لكل واحد صفة من تكوين الجبال العام . وكذلك الشأن في جمال اللفظة يدرك ككل . فكل كلمة عناصره المفردة الجزئية من حروف وكلمات قد تتجمع معها مع . ومن ثم يرب أن عبد القاهر يقول بأن القطعة الأدبية تحوي معاني جزئية في كتابتها وجلها التي تتألف منها وإنما تدرك نحن معناها العام ولا نشعرنا بجان مفردة منقطعة وبشيء ذلك بالصورة . فكيف اجاز ان يحصل ذلك في المعاني ولم يميز ان يجري مثله في الالفاظ .

واما الفقرة الثانية من انصار اللفظ فانها نقول (دلائل الانحياز ص ٤٩) إنه يشترط تلازم الحروف مع مراعاة المعاني لا إدراك الفضيحة أو الانحياز في البيان ونقول إن هذا صعب لأن كل واحد منها عملية ذهنية منفصلة عن الأخرى شأنها في ذلك شأن من يطلب السجع في الكلام فمن الصعب ان يوفق بين التعبير عن المعاني وبين صنته البديعية بدون ان يحور على الأولى . أما مراعاة المعاني بقطع النظر عن مراعاة تلازم الحروف فسهلة . هذا ملخص ما نقول .



ويرد عبد القاهر على ذلك بأن ترتيب المعاني هو المهم وفيه التفاوت، وبأن هذه المعاني إذا حصلت وترتيب في المعنى فلا يحتاج الدفن إلى كثر في إيجاد الألفاظ وتوافر تلاؤمها ولا يقاس ذلك على صناعة السجع فكلام الناس في كتبهم سالم من هذا الاستكراه وذلك إذا تركوا أنفسهم على سميتهم، وهو يقع لمن يتكلف ويتعمد.

والقول السابق الذي رد عليه عبد القاهر يذهب إلى أن مرام اللفظ يصعب بسبب المعنى وهو يقول بعكس ذلك وهو أن مرام المعنى يصعب بسبب اللفظ، فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرّضت في المعاني من أسهل الألفاظ، يقول: «وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت روافداً لها فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب أو دخلت في صرب من إيجاز أو أحدث في نوع من الاتساع وبعد أن تطلعت على الجمل صريحاً من التلطف». ويمتد عبد القاهر أن مرام اللفظ لا يصعب من أسهل المعنى لأنه ملازم له ولا يصعب عنه في العملية الذهنية فلا يبقى أحدهما الآخر، والحقيقة أن هذه الصعوبة لا تزول من أساسها، فلا بد لنا من أن نلقى جهداً حين نريد إيجاد الألفاظ لمعانيها. ويقول عبد القاهر إن الذي يحتاج إلى طلبه هو ترتيب الألفاظ لا الألفاظ وهو يحصل بالبدية إذا حصل ترتيب المعاني في الدفن، فليس اللفظ إذن محور الفضيلة. هذه هي جميع عبد القاهر في مناقضة نظرية اللفظ ومنها تبين نظريته الخاصة في أن النظم هو أساس الفضيلة. ولكن نظرية عبد القاهر على ما يظهر لم تسلم من المهاجمة في زمنه. ولهذا نراه في كتابه دلائل الإعجاز يرد على مناقضيه فيقول إن بعضهم يقول إن علم النظم لو كان ضرورياً في تأليف العبارات لما استطاع البدوي الجاهل بقواعده أن يمرر عن أفكاره ويفهم عن غيره. وهو يرد على هذا بأن البدوي يفهم أحكام النحو وما يستلزمه بالسليقة وبدون أن يعرف مصطلحات



الجماعة ويقول لا يمكن أن تتصل كلمة مع اختها إلا أن تتوخى بينهما معنى من معاني النحو . ويذكر (دلائل الإعجاز ص ٣٢٢) أن بعضهم يقول ما مؤداه أنه يعبّر عن معنى واحد بلفظين ويكون أحدهما قصيراً والثاني غير قصير ، ولذلك يقتضي أن يكون اللفظ أصيب في المربة ولذلك تفسر بيت من الشعر لا يساويه ، فالعلة اللفظ إذ أن التفسير أدى معنى المفسر ، وكذلك الشأن في الآية .

ويرد على ذلك بأن هذا الكلام يحصل أمرين : ١ - أن يراد باللفظين كلمتين مترادفتين ، وليس هذا مدار البحث لأنه إنما يتكلم عن القضاة بعد التأليف . ٢ - أن يراد بكلامين فيقول أن التفسير غير المفسر لا تعبّر اللفظ ولكن لنقص تأدية المعنى ، وذلك لأن نصيب شعر البلاغة يعتمد في المعنى الساذج فيبرزه في صور حلالة ، صررات جميلة ويصيف إليه من معاني والصور الجزئية ما يجعله ، ولا يمكن أن تنطابق عبارتين في نفس المعنى إلا إذا تطابقتا من حيث النظم والتعبير وتفردت ، لم تحتكما ، لا يرمض اللفظ من لفظ عبارة التفسير قد تؤدي معنى مفسر لأمرى الساذج ، ولكنهم لا يؤري معية الملوقة الفرعية ولا صوره . ويضرب المثل لذلك بيت من الشعر لمتنبي ويصيف التشبيه المختلفة وكيف تختلف شدة باختلاف بعض الأدوات وصيغ التعبير . ويختلف التفسير عن المفسر أيضاً باختلاف صور تأدية المعاني من إيجاز وقصر وتفاوت ما تشبهه العبارات في نفس القارئ باختلاف الكتابة والتصريح ، ولأن الفاظ التفسير غير الفاظ المفسر . وكل من هذه وذلك تؤدي معاني جزئية لا تؤديها الأخرى فكيف يحصل التساوي ؟

هذه هي نظرية عبد القاهر في المعاني والألفاظ والطعون فيها وردوده على هذه الطعون . فإذا كان لنا أن نقول شيئاً فهو أن عبد القاهر لا ينصر جانب اللفظ كما لا ينصر جانب المعنى الساذج وإنما يرى أن البلاغة في النظم ذات



جمال الكلام يكون بحسن تأدية هذا النظم المعنى تأدية فيها قوة وجمال وأن ميدان النظم هو المعاني وترتيبها في النفس وليس مبدانه ترتيب الألفاظ فإن هذه تبع لذلك وتحصل في النظم بمجرد حصولها ، وإنما يكون النظم حسناً بمرعاة قواعد النحو والنحو بمناهج الشامل الذي يشمل علم النحو المعروف وعلم البلاغة . وهو يهمل جانب الفصاحة اللفظية أو يجعله في الدرجة الثانية ، وذلك ليعتدل غلو أنصار نظرية اللفظ وخوفاً من أن يذهب التحول بإعجاز القرآن . على أنه يعتدل من غلو في بعض المناسبات فيعترف بقيمة اللفظ لا سيما في كتابه أسرار البلاغة .

( يتبع )

نعيم الحمصي



## البلاغة بين اللفظ والمعنى

- ٥ -

### كتاب النثر السائر

« لضياء الدين أبي الفتح نصر الله المسمى بابن الأثير المتوفى سنة ٨٦٣٧ »  
يرى ابن الأثير أن علم البيان أشمل معنى من كل من الفصاحة والبلاغة فيعرف  
موضوعه بأنه « هو الفصاحة والبلاغة وصاحبه يسأل عن أحوالها القمطية والمعنوية »  
ثم يميزه من علم النحو فيقول : « وهو - أي البيان - والنحو يشتركان في أن  
النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوصف اللاموي وتلك دلالة  
عامة وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة وهي دلالة خاصة والمراد بها  
أن يكون على هيئة محصورة من الحسن وذلك أمر وراء النحو والأعراب »  
ويرى أن علم النحو واللفظ لا يكفي لتدقيق مواطن الحسن في الكلام الجليل فيقول :  
« ألا ترى أن النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والنثور ويعلم مواقع إعرابه  
ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة ومن هنا غلط مفسر الأشار  
في اقتصاره على شرح المعنى وما فيها من الكلمات الغريبة وتبيين مواضع الأعراب  
منها دون شرح ما تضمنته من أسرار الفصاحة والبلاغة »

يفهم من هذا أن البيان شامل للفصاحة والبلاغة وأنها لا تتداخلان وأنها  
تتميزان باللفظ والمعنى ولكن ابن الأثير أثناء حديثه ( ص ٨٦ ) مما يحتاج إليه  
صاحب الصناعة يجعل معنى البلاغة شاملاً للفصاحة ويحدد معنى كل منهما بالمعنى  
الشائع في كتب البلاغة المتداولة اليوم فهو يقول : « يحتاج صاحب الصناعة  
في تأليفه إلى ثلاثة أشياء : الأول منها : اختيار الألفاظ المفردة ، وحكم ذلك



حكم اللآلئ البديعة فإنها تتخير وتعتل قبل النظم . الثاني : نظم كل كلمة مع أختها في المشاكهة لها لئلا يجيئ الكلام فلقاً ناعراً عن مواضعه ، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤاؤة بأختها المشاكهة لها . الثالث : الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه ، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم فنارة يجعل إكليباً على الرأس ونارة يجعل قلادة سيف العنق ونارة يجعل شينطاً في الأذن ، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه فهذه ثلاثة أشياء لا بدّ للحطيب والشاعر من العناية بها وهي الأمل .  
المتعمد عليه في تأليف الكلام من النظم والنثر . فالأول والثاني من هذه الثلاثة المذكورة هو المراد بمصاحفة ، والثلاثة تحملتها هي المراد بالبلاغة ، وبوجه إلى مفهوم البلاغة باعتبارها الجمال في الكلام نفس الانتقادات التي رجعت إلى مفهوم عبد القاهر الجرجاني لها وبسبب أن أنهر إلا . حدثاً من أولئك الذين أصبحوا إذا درسوا البلاغة يدرسوها عن غير اسكاكي الذي ليس إلا تلميحاً لمبدأ القاهر وهو الذي جدد البلاغة في شكها الحالي .

وإذا كان موضوع المصاحفة والبلاغة هو الألفاظ والمعاني فتحاول أخذ فكرة عن مفهوم وقيمة كل معناه . أما المعاني فهو لا يرى الناس يتفاوتون بها كثيراً بل كثيراً ما تتساوى القرائح والأفكار في الاتيان بالمعاني . ( المثل السائر ص ١٨ ) إلا أنه ينصح المتصدي للشعر وإعطاية أن ينتم أقوال الناس في محاوراتهم فإنه لا يعدم مما يسمعه منهم حكماً كثيرة ولو أراد استخراج ذلك بفكره لا تجزم . ثم لا يلبث أن يولي المعنى شأناً أكبر ( ص ١١٨ ) فيقول إن من شروط حسن السجع أن يكون اللفظ في الكلام المسجوع تابعاً للمعنى لا المعنى تابعاً للفظ ، ثم يعظم شأن المعاني أكثر ( ص ١٩٣ ) فيرى أن تناولها ليس بالأمر السهل ، وأن إبرازها في صور جميلة من عمل الأعداء ، وأنها ليست مما يتعلم عن الأستاذ ثم يقول : « وليست المعاني به إلا كالأرواح ولا الألفاظ



إلا كالأجسام فمن شاء أن يخلق خلقاً من الكلام فليأت به على صورة الأناسي .  
لا على صورة الأنعام فإن من القول الثانية التي هي أحسن من الثانية ومنه  
البهيمة التي لا تشبه إلا بالآنية » ويضرب مثلاً حسناً على المعنى الجيد هذا البيت :  
« أبعدته عن أضلع تشافه كي لا ينام على وساد خافق »

والآيات التي قبله . ويستحسن المعاني الطريفة المستعدة ولكنه لا يبين الدرجة  
التي تحتها في علم البلاغة بالنسبة إلى اللفظ وبني ( ص ٢١١ ) على من يجمعون  
همهم مقصوراً على الألفاظ ثم يقول ( ٢١٢ ) إن المعاني أكرم على العرب من  
الألفاظ وإنما أولت هذه اهتماماً عظيماً لأنها عنوان معانيها وليكون ذلك أرفع  
لها في النفس وأدل على التقصد . ويدكر أن الكلام قد كان مسجوقاً لشد سامعه  
لفظه وأنت كثيراً من المعاني الفاحرة يشوبها بداهة لفظها ويورد آيات :  
« ولما قضينا من سى كل حاجة الخ » التي وردت أكثر من مرة ويقول على  
عكس ابن قتيبة إن ورواها معنى كبيراً ويشعر عى من قال أن ليس بها كبير  
معنى ورواه ( ص ٢٩٧ ) بعد الإيجاز عملية تتعلق بالمعاني لا بالألفاظ .

تبين من حديثه عن المعاني أنه يعدها حصراً دائماً في البلاغة إلى جانب  
عنصر اللفظ . وأما اللفظ فهو يشترط فيه ليكون نصيحاً ( ص ٤٥ ) أن يكون  
ظاهراً بيناً بشرط أن يكون حسناً مألوف الاستعمال وهو يرى أنه لا يكون  
مألوفاً إلا لأنه حسن وهذه نظرة جيدة في نقد الألفاظ . والألفاظ عنده داخلية  
في حيز الأصوات ، فالذي يستلذه السمع ويميل إليه هو الحسن ، والذي يكرهه  
وينفر عنه هو القبيح وكذلك يرغب أن لا يكون اللفظ مخلوقاً بكثرة الاستعمال  
ولا غريباً فإن ذلك عيب فاحش .

وبتكلم بعد ذلك ( ص ٨٧ ) عن ضرورة وضع الكلام مواضع فلم يلفظتين  
قد نفساوبان معنى ووزناً وعدة حروف ، وكلاهما حسنة في الاستعمال ولكن



يفرق بينهما في مواضع السبك ويضرب أمثلة للكلمات المترادفة من هذا القبيل من القرآن الكريم ومن الشعر .

وبني ( ص ٩٠ ) على من يجعل الألفاظ كلها متساوية في الحسن من حيث الوضع لأن الواضع لم يضمها إلا كذلك ( هل يقصد عبد القاهر ؟ ) ويقول إن التفريق بينها يكون بإدراك اللفظة في السمع ثم يحسن في الكلام على موسيقى الألفاظ ( ص ٩٠ ) فيقول : « ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نعمة لذيذة كنفخة أوتار وصوتاً منكراً كصوت حمار وأن لها في الفم أيضاً حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النغات والطعوم » ثم يقول : « ومن لم يعرف صناعة النظم والنثر وما يجده صاحبها من الكلفة في صوغ الألفاظ واختيارها فإنه معذور في أن يقول ما قال » .

ويتحدث ( ص ١٠٠ ) عن ضرورة ملائمة السبك لموضوع وعن صفات الكلمة البليغة ثم يشخص الألفاظ تشخيصاً يدل على أنها جيدة خيراً أو ردياً خصباً فيقول : ( ص ١٠٦ ) : « فالألفاظ المرغوبة تتجلى في السمع كأنها كائنات طيبة مبهجة ووفار والألفاظ الرقيقة تتجلى كأنها كائنات ذوية دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج ولهذا ترى اللفاظ التي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأوا سلاحهم وتأهبوا للطرد وترى اللفاظ البحتري كأنها نساء حسن عيون غلائل مصبرات وقد تحلن بأصناف الخلق » .

فالألفاظ عند ابن الأثير لا تقل شأن إذن عن المعاني فهو لا يرجع واحدة على الأخرى وإذا تقرر هذا فلتنتقل إلى رابعه في السبك وهل هو سبك في الألفاظ كما يرى الجاحظ أم سبك في المعاني كما يرى عبد القاهر .

يتحدث ابن الأثير عن السبك ص ٤٢ فيقول إن الموضوع ينتج من التراكم لأن الألفاظ في حد نفسها قد تكون فصيحة ويكون المعنى مضحكاً مثل بيت أبي تمام :  
« ولعلنا غلظ كل شيء دونها وأضاء منها كل شيء مظلم »



ويقول ( ص ٤٥ ) « بل أريد أن تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة مسبقاً  
غريباً يظن السامع أنها غير ما في أيدي الناس وهي بما في أيدي الناس وهناك  
معتك الفصاحة التي تظهر فيها الخواطر براعتها والأفلام شجاعتها ويستشهد على  
صعوبة سبك الألفاظ بقول المبرد ( ابن الأنبار ، المثل السائر ص ٤٥ ) :  
« فأنا إمام الناس في زمانه هذا وإذا عرضت لي حاجة إلى بعض إخواني وأردت  
أن أكتب إليه شيئاً في أمرها أجم عن ذلك لأنني أرتبب المعنى في نفسي  
ثم أحاول أن أصوغه بالألفاظ مرغية فلا أستطيع ذلك » وبقدر ( ص ٤٥ )  
أن الناس مشتركون في استخراج المعاني ولكن الصعوبة في نظم الألفاظ  
ثم يذكر ( ص ٨٨ ) أن تماوت العناصر يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع  
في مفرداتها وبرهن على ذلك بأن لفظ القرآن الكريم كانت معروفة قبل وبعد  
تدوله ومع ذلك فإنه يفوق جميع كلامهم ثم يضرب مثل بآية : « وقيل يا أرض  
ابطي ماءك » ويقول إنه لم يعرض لها أحد إلا لمرية في تركيب الفاظها وبرهن  
على رأيه بأن لفظة منها لو أخذت من مكانها إلى مكان آخر لتغير حسناتها  
وأن اللفظة تزوق في مكان دون آخر ثم ضرب مثلاً بكلمة تؤذي في قوله تعالى :  
« إن ذلك كان يؤذي النبي » ويطري جمالها ثم يدم نفس اللفظ في قول المتنبي :  
« قلّ له المروءة وهي تؤذي ومن يشق بلذ له الغرام »

وقال إن كراهتها جاءتها هنا من وجودها في آخر الجملة ولذلك حفت في قول  
جبريل للبي « بسم الله أقبلك من كل داء يؤذيك » لائصال كاف الخطاب بها ،  
ويقول ابن الأنبار : ولهذا تزداد الماء في بعض المواضع كقوله تعالى : « فيقول  
هاؤم افروا كتابه » .

وأخيراً يتحدث ( ص ٢٧٥ ) عن خطر النظم في الدلالة على المعنى ليقول في  
بحث التقديم والتأخير : « الأول يختص بدلالة الألفاظ على المعاني ولو قدم  
التأخر أو آخر المتقدم لتغير المعنى ... »



ونرى مما تقدم ان لتأليف الكلام عند ابن الأنثير أهمية . وتأليف الكلام عنده تأليف في الألفاظ والأرجح أنها عنده تأليف في الألفاظ من حيث دلالتها على المعاني وعلى كل حال هو لم ينظر الى مسألة التأليف هذه بصق وحقق كما نظر اليها عبد القاهر ، وجعل التأليف قائما على الألفاظ بدون ان يبين صلة المعاني بها ، وهذا نقص ظاهر ، فكأنه لم يفد شيئا من نظرية عبد القاهر الجرجاني او لم يطلع عليها بالمرّة ولم نره انتقدها في جملتها ولا عرض لها بمدح او ذم .

\* \* \*

### الطراز

#### « ليحيى الملوحي اليمني المتوفى سنة ٧٤٩ هـ »

ليس في كتاب الطراز ماله كبير الفائدة في مختارعه انه كتاب قسّم في البلاغة وفي عنازل القرآن ، بل انه من أكثر الكتب قيمة في هذين الموضوعين ، ولكنه لم يتحدث كثيراً عن مسألة البلاغة بين اللفظ والمعنى وكان بحثه سطحياً . وكان شأنه في تعريف البلاغة والفصاحة شأن ابن الأنثير فقد جعل الفصاحة راجعة الى الألفاظ ، والبلاغة راجعة الى المعاني ( ص ٢١٤ ج ٢ من الطراز ) في حديثه عن بلاغة القرآن ثم قال القرآن فصيح سواء أ قلنا هذا او قلنا انها شيء واحد بفهمان على فائدة واحدة فكل كلام فصيح فهو بليغ وكل بليغ من الكلام فهو فصيح ثم قال ( ص ٢٤٥ ج ٢ ) « الكلام البليغ لا يكون بليغاً إلا مع احرازه الفصاحة فهي في الحقيقة راجعة الى المعنى واللفظ معاً » فكانت البلاغة هنا ليست قبضة الفصاحة ولكنها تشملها . ويظهر أنه هو الرأي المتخذ عنده لأنه ( ص ١٢٠ ج ١ من الطراز ) يتحدث عن مراعاة الحاسن المتعلقة بمركبات الألفاظ فيورد نفس الأمور الثلاثة التي ذكر ابن الأنثير أن صاحب الصناعة يحتاجها ( كتاب الخلل السائر ابن الأنثير ص ٨٦ ) ونفس التعبير وتتلخص كما يلي :



١ - اختيار الحكم المفردة . ٢ - نظم كل كلمة مع ما يشاكلها أو يماثلها .  
 ٣ - مطابقة الفرض المقصود من الكلام ويقول إن الأمرين الأول والثاني  
 يتصلقان بالفصاحة لأنها من عوارض الألفاظ وبمجموع الثلاثة كلها هو المراد  
 بالبلاغة لأنها من عوارض الألفاظ والمعاني جميعاً ؛ وهما نفس رأي ابن الأنبر  
 ثم يقدم للبلاغة تعريفين آخرين ( ص ١٢٢ ج ١ الطراز ) الأول هو : « البلاغة  
 الوصول الى المعاني البديعة بالألفاظ الحسنة وان شئت قلت هو عبارة عن حسن  
 السبك مع جودة المعاني » والثاني يبين فيه غرض البلاغة فيقول « والمقصود من  
 البلاغة هو وصول الانسان بمبارته الى كنهه ما في قلبه مع الاحتراز عن الإيجاز  
 المخل بالمعاني وعن الإطالة المملة للخواطر » وبين ( ص ١١٥ ) حد الفصاحة  
 فيقول إن في حدّها قولاً أربعة : الأول : أنها ترجع الى الألفاظ باعتبار  
 أصواتها في السمع ، والثاني : أنها ترجع الى مدلولات الألفاظ أي الى المعاني  
 لا الى الأصوات ، والثالث : أنها ترجع الى الألفاظ باعتبار أن لها مدلولات على  
 جهة الطبيعة ، والرابع : أنها ترجع الى الألفاظ والمعاني معاً .

ونحن لا يهتنا من هذا إلا أن نبين أن تعريفه لبلاغة بمعناها الأشمل وهو  
 أن موضوعها الألفاظ والمعاني مما يوجه الى نفس الانتقادات التي وجهت للتعاريف  
 السابقة التي تساويه . ثم ننتقل من هذا الى بيان أهمية اللفظ والمعنى عند صاحب  
 الطراز وعلاقة كل منهما بالآخر ودرجة اشتراكهما في تكوين البلاغة .

يتحدث عن الألفاظ ( ص ١٥٠ ج ٢ ) فيقرر أنها تابعة للمعاني خلافاً لمن يقول  
 إن المعاني تابعة للألفاظ وينكر عليهم هذا القول الذي رسخ عندهم لأنهم  
 رأوا المعاني لا يرسخ مقولها في الأفتدة إلا بعد أن تخرق الألفاظ فراطيس  
 أسماعهم ، وينقض أقوالهم بثلاثة أدلة لا داعي لذكرها ، وبين علاقة اللفظ بالمعنى  
 من حيث التعبير فيقول : ان قوة اللفظ تفيد قوة في المعنى ، وإذا قل اللفظ الى صيغة  
 أقوى منها حروفاً بقوى المعنى لأجل زيادة اللفظ وإلا كانت زيادة الحروف



لنحو لا فائدة وراءها ثم يتحدث عن منزلة المعنى من اللفظ (ص ٢٣٥) فيقول  
 إنها منزلة الروح من الجسد فكل لفظ لا معنى له فهو بمنزلة جسد لا روح فيه  
 ويتكلم (ص ١٦٦ ج ٢) عن تأليف الكلام فيقول : « فالبلاغة إنما تحصل  
 بتأليف الكلام ونظمه وإعطائه ما يستحقه من الإعراب وإعمال العوامل وتوحي  
 جميع معاني النحو (ولا يعني بالنحو معناه الواسع الذي يعطيه له عبد القاهر الجرجاني)  
 ومجاريه التي يستحقها . وبيان ذلك هو أن وضع الكلم المفردة بالإضافة إلى واضع  
 اللفظ لا تغيير فيها والتصرف لأهل البلاغة إنما هو في التأليف . ألا ترى أن  
 أفراد قولنا ( الحمد لله رب العالمين ) مقولة على ألسنة الناس والإعجاز إنما كان  
 من أجل نظمها وتبيينها بحيث كان الحمد متداً لله متأخراً عنه خبره . . . .  
 فإذا ن حال أنفس الكلم مع المؤلف كحل الأربسم مع ناسج الديباج ، والذهب  
 مع صانع التاج فغظه من ذلك إنما هو تأليفه ونظمها لا غير » وهنا يلاحظ  
 أنه يريد أن يجاري عبد القاهر ولكنه يقصر الجدل على نحو والاعراب الذي  
 حذر منه عبد القاهر ولم يراع ترتيب المعاني بين النفس الذي يراعى لأجله  
 الترتيب النحوي . ويتكلم (ص ٢٣٥ ج ٢) عن التراكيب فيقول إن اختلافها  
 من حيث العيم وزيادة بعض الحروف وحذفها كما في أساليب التأكيد وإن  
 ولام التأكيد وفي التقديم والتأخير يستتبع اختلافاً في المعاني من حيث القوة  
 والضعف فيفيد بعضها معاني لا يفيدها الآخر . وصاحب الطراز بكل هذا لا يتعرض  
 لمسألة النظم الأساسية فيبين أن يراعى فيه اللفظ أو يراعى فيه ترتيب المعاني  
 في النفس أو كليهما معاً . وطالما أن البلاغة تعتمد على النظم فليس في وسعنا  
 أن نعترف فيها إذا كان يميل إلى جانب الألفاظ أو إلى جانب المعاني لأنه يأخذ  
 مرة هذا الجانب ومرة الآخر في غير قوة ووضوح .



### « مقدمة ابن خلدون المتوفى سنة ٨٠٨ هـ »

يلخص ابن خلدون رأيه في البلاغة وصناعة الكلام في أسطر قليلة نخبه من خلالها بوضوح فهو يقول (ص ٧٧ « المقدمة ط بيروت » ) « إعلم أن صناعة الكلام نظراً وثراً وإنما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر وإنما يحاولها في الألفاظ يحفظ أمثاله من كلام العرب بكثرة استعماله وجريه على لسانه حتى تستقر له الملكة في لسان مضر ويخلص من المعجزة التي ربي عليها في جيله ..... ذلك أنا قدمنا أن لسان ملكة من الملكات في النطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ وأما المعاني فهي في الفمائر أيضاً فالمعاني موحودة عند كل واحد وبه طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج إلى صلتها ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج إلى الصناعة وهو عبارة اقرب لمعاني ..... كذلك حودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفها باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة من نفسها ..... »

ويلاحظ على نص ابن خلدون ما يلي :

- ١ - لم يقدم تعريف البلاغة يبين فيه بقية عناصرها وماهيتها بل لم يذكرها واستعمل عوضاً عنها لفظي « صناعة الكلام » .
- ٢ - أنه يجعل البلاغة في الألفاظ بصورة أدق في تأليفها وقد رأينا أن هذا قاصر لا يكفي لايضاح البلاغة التي يراعى بها الألفاظ والمعاني وعناصر أخرى تكتمت عنها كثيراً في غير هذا الموضع .
- ٣ - جعل المعاني تبعاً للألفاظ وهذا ما لا نوافقه عليه وقد أجاب عبد القاهر الجرجاني عن ذلك بما فيه الكفاية .



- ٤ - أن نظريته في أن ملكة الكلام تحصل بكثرة حفظ الكلام الجيد صحيحة ، ولكنها لا تؤيد نظريته في أن مدار البلاغة على اللفظ .
- ٥ - قوله بأن المعاني متوفرة لكل أسانف وهو قصر رأي الجاحظ خطأ وإلا تساوى الناس في العلم ، ولم يسم الشاعر شاعراً كما يقول ابن رشيق إلا لأنه يشعر بعمان لا يشعر بها غيره .
- ٦ - قوله : إن طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد هو موضع البلاغة لأن المعاني واحدة في نفسها ، لم يراع فيه قوة إبراز المعاني وحسن التصوير فيها وأثرهما في البلاغة .

\* \* \*

ونلاحظ بعد دراسة هذه الكتب جميعها أن تعريف البلاغة فيها جميعاً لم يكن يشمل أبداً ما نريد أن نسميه "يوم من عاصره" عاصره التي هي التي يرميها القواعد الفنية للأديب ليحصل على الجمال في القول . فقد يستقص تعريف كل واحد من المؤلفين في حبه أو نقصه ، وهو يدي كان يكون له منها . ونلاحظ أيضاً أنهم اتسموا في مناصرة اللفظ أو المعنى فرقاً : فرقة كالجاحظ وابن خلدون تناصر اللفظ ، وفرقة كآبي عمرو الشيباني تناصر المعنى وفرقة قسوي بينها كقدامة وابن رشيق ، على أن هناك من يتردد بين الأمرين كآبي هلال العسكري ونلاحظ أن أكثرهم بحثوا القضية بصورة سطحية والذي درسها بصورة عميقة جدية هو عبد القاهر الجرجاني .

وكما أن مفهوم البلاغة عند قاصر عن المفهوم الذي يجب أن تأخذه ، كذلك نسي كثير منهم أن عماد التمييز في القول الجميل هو الدق وحده وأنه يكتسب بكثرة المداورة والمران كما يكون في سليقة الموهوبين من الناس وأشار إلى ذلك بعضهم كآبي رشيق وعبد القاهر .

\* \* \*



المراجع

- البان والتبين : لمباحظ القاهرة بإشراف محب الدين الخطيب ١٣٢٢ هـ  
 الحيوانات : لمباحظ طبعة السامي المغربي بمصر سنة ١٣٢٣ هـ المطبعة الخيرية  
 الشعر والشعراء : لابن تيمية ط الخانجي القسطنطينية سنة ١٢٨٢  
 نقد النثر : لقدامة بن جعفر أو تلميذه أبي عبد الله بن أيوب ط كلية الآداب  
 دار الكتب المصرية سنة ١٣٥١ هـ  
 نقد الشعر : لقدامة بن جعفر ، مطبعة الجوائب في القسطنطينية ، الطبعة الأولى  
 سنة ١٣٠٢ هـ  
 كتاب الصناعين : لأبي حلال العسكري طبعة الآستانة : الخاني و الخانجي سنة ١٣٢٠ هـ  
 الممعة : لابن رشيقي الطبعة الأولى على نفقة الصافي سنة ١٢٢٥ هـ  
 دلائل الإعجاز : لعبد القاهر الجرجاني مطبعة المنار طبعة الثانية سنة ١٣٣١ هـ  
 أسرار البلاغة : ، دار نشر مصر طبعة الثالثة سنة ١٣٥٨ هـ  
 المثل السائر : لابن الأثير ط بولاق القاهرة سنة ١٢٨٢ هـ  
 الطراز : ليحيى الجيني مطبعة المقتطف مصر سنة ١٣٢٢ هـ  
 المقدمة : لابن خلدون المطبعة الأدبية بيروت سنة ١٨٨٦ م

نسيم الحمصي

\*\*\*\*\*

استدراك

جاء في السطر الخامس من الصفحة ٣٥٨ : « وقالوا الآية تمريباً » . والمصحيح  
 ان الآية وثوبة ( ج لاب ولايات وثوب ) وردنا بمعنى الخوة ، فيجوز استعمالها  
 مقابل Lave أي الصغور الحاصلة من تصلب المواد التي قذفتها البراكين ،  
 واستعمال الحسة مقابل Magma أي ما تقذفه البراكين من المواد المصهورة  
 قبل أن تتصلب .

مصطفى الشراي

م (٩)



## البلاغة بين اللفظ والمعنى

« من عصر الجاحظ الى عصر ابن خلدون »

- ٢ -

الشعر والشعراء : لابن قتيبة التنوخي سنة ٢٩٦ هـ

١- يتعرض ابن قتيبة لبحث البلاغة - او فن الجمال في القول في تعبيرنا - بصورة مجردة ولم يحاول وضع او نقل تعريفات لها بل لم يذكرها اثناء كلامه على اقسام الشعر في كتابه الشعر والشعراء فيقول مثلاً : إن الشعر يكون بليفاً إذا حوى من الصفات كذا ، كذا ، ولم يذكر الأقسام التي استشهد بها بتحليل البلاغي ، وإنما قدم الشعر الى اربعة اقسام تقسم لأدب الجمل ، واستعمل كلني الحسن والجودة في وصف اللفظ والمعنى « مشتقانها » دون لفظي المصاحبة والبلاغة ، ولم يتعرض بالتفصيل لأسباب الحسن ، العودة الى القبح والتقصير في الأقسام التي جاء بها كأمثلة على اقسام الشعر ، ولم يهتم كذلك بذكر او شرح نظرية التأليف والنظم في الكلام ، وهل هي عملية ممنوعة ام لفظية ؟ وكل ما كان منه هو ان جعل اللفظ والمعنى شريكين في الحسن ، وأن احدهما قد يتفرد عن الآخر في الشعر فيكون حسناً ايضاً ، ولكنه في هذه الحالة يكون دون الشعر الذي اجتمع فيه حسن اللفظ مع حسن المعنى ، وهما مقياسا الجمال الامان في الفن الشعري ، ويواصلة هذين المقياسين قسم ابو عبد الله بن قتيبة الشعر وجعله اربع مراتب يأتي في المرتبة الأولى منه الشعر الذي حسن لفظه « ممتاز » وقد ضرب عليه مثلاً قول الشاعر في بعض بني أمية : ( وينسب هذا الشعر الى الفرزدق في علي بن الحسين زين العابدين العلوي ) :



« في كفه خيزران ربحها عبق من كف اروع في عرينه شم  
 ينفض حياء وينفض من هياشه فلا يحكم إلا حين يتسم »  
 وقول الآخر :

« ايتها النفس أهلي جزعا إن الذي تحذون قد وقعا »

وقول النابغة :

« كليتي لم يا أميمة ناصب وليل أفاويه بطي الكواكب » (١)  
 وإذا فحصنا هذه الآيات وجدنا فيها أشياء كثيرة غير اللفظ والمعنى ففيها  
 جودة السبك وجمال الأسلوب وفيها العاطفة القوية التي يجاطب بها قلب الشاعر  
 قلب السامع أو القارئ ، وفيها التدوير ، وفيها الإيجاز ، وفيها تشخيص ، يظهر أن  
 ابن نية كان مدحس كل هذه الأشياء في اللفظ والمعنى مما أو في أحدهما وهو  
 وفق لاختياره في هذا القسم ، وإذا انتقلنا إلى شعر امرئ القيس الثانية وهو الذي حسن  
 لفظه دون معناه ، وجدنا من تسميه غير موفق في فهمه ونسوق لأشكاله التي يوردها  
 وذلك لإعطائه المعنى ، مما جعله حاصلاً قصد به المعنى العام الساج الذي يكون  
 حكمة ، أو مثلاً أو فكرة علمية أو اجتماعية ، فقد ضرب المثل بهذه الآيات  
 الثلاثة وهي من غرر الشعر :

ولما قضيتا من ربي كل حاجة وصوِّح في الأركان من هو صائح  
 وشُرْتُ على حذَّب المأزى ركبا ولم يصبر القادي الذي هو رافع (٢)  
 أخذنا بأصناف الحديث بيتنا وصالت بأعتاق المطي الأبطح  
 وقال فيها : « هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء محارج ومطالع ومقاطع  
 وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما فطعنا أيام مني وانشغلنا الأركان  
 وعاليتنا إيلنا الأضواء ومضى الناس لا يتنار القادي الرافع اجدها في الحديث  
 وسارت المطي في الأبطح » وهذا الصنف في الشعر كثير .

(١) الشعر والشعراء ص ٧ أقسام الشعر . (٢) نفس المرجع ص ٨



وهذه الأبيات في الحقيقة مثال للشعر المتأرجح عاطفةً ، الحسن التصوير ،  
الذي يمثل حالة الحب الذي ودع أما كن ذكرياته ، يصور اشتغال الناس واضطراب  
أفكارهم وأبصارهم وهم عازمون على سفر كما يترك للخيال التوسع العنان أن يتصور  
كل حديث يمكن أن يتناول في مثل هذه المناسبات ، وانتحاب الألفاظ كان  
موفقاً جداً توفيق الصور التي يعرضها لسير المطي . وقد سألت بأعناقها الأباطح  
فهذه الصورة صورة عامة شاملة فيها حركة وفيها تنوع وفيها عاطفة وفيها حديث  
حسن وكل هذا غلب عن ابن قتيبة فلم يذكر منه إلا اللفظ . ولا أضن كل  
هذه المحاسن قد غابت عن ذوق ابن قتيبة وإنما أضن أنه لم يحسن التعبير عن سبب  
استحضانه للأبيات محار في تعليقه ، فقد وفق هذه الأبيات حقها من الشرح  
والاستحسان عبد قاهر المرحلي في دلائل الإعجاز كما دى ابن قتيبة نصيبه من  
النقد والتعريض . سرى ذلك في حينه . وأخطأ ابن قتيبة في تطيل جمال أبيات  
أخرى لجرير خطأ في هذه الأبيات ولا يتسع الوقت لذكرها والتعليق عليها .  
ويأتي في المرتبة شمس الشعر الذي جرد معناه وقصرت معناه ، يسوق مثلاً عليه  
قول لبيد بن ربيعة :

« ما عاتب المرء الكريم كذبه والمرء يصلحه القريب الصالح

فقال هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرواق ومنه تبين  
أنه يريد بالمعنى هنا ما يكون حكمة أو نحوها وبالسبك صحة تأليف الجملة من  
الوجه النحوية .

والمرتبة الرابعة والأخيرة يأتي فيها الشعر الذي تأخر معناه وتأخر لفظه ويضرب  
عليه مثلاً قول الأعشى في امرأة :

« وفوها كفاحيمة غذاء دائم المثل »

« كما شيب براحها ردى من عمل النحل »

وبذكر أبياتاً أخرى من هذا النوع ثم يقول : وهذا الشاعر بين التكلف







بعمود الشعر ولم يسمه هو كذلك ، ويذكر الطلل النفسية التي تدعو الشاعر لأن يسلك هذا الطريق فيقول إنما يقدم الشعراء الكلام في الأطلال ليمهدوا الأسباب لذكر أهلها ، ثم يتبعون ذلك بالنسب ليؤثروا في القلوب ، وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى ذكر إيجاب الحقوق وإضفاء الراحة سراً إلى المحبوب ثم ينتهي إلى المديح ويقول إن الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يعمل واحداً منها أغلب على الشعر ولم يُطِلَّ يعمل السامع ويقطع والنفوس ظناً إلى المزيد وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يسكني عند قصر متبدأ؛ يرحل على حمار أو يخل أو يقطع إلى الممدوح منابت الترجس والآس<sup>(١)</sup> وليس له أن يقيس على اشتقاقه فيصلق ... بملقوا كقول من قال « ترافع العز بنا لأرضنا » قياساً على :

« تقاس العز بنا فافئسا »<sup>(٢)</sup> وفي قبة في هذا رسم الشاعر تخطيط يلوم به باتباعه جرياً على عادة شعراء<sup>(٣)</sup> ، ابتاع لغة العرب ليكون كلامه مستحسناً غير خارج عن المألوف .

ويرى ابن قتيبة بعد ذلك يتكلم عن أثر العاطفة في تأليف الشعر فيقول :  
ولشعر دواع تحت البطي<sup>(٤)</sup> ، وتبعث الشكف ، منها الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب<sup>(٥)</sup> ، وبذكر أن مدائح أحد الشعراء كانت أجود من مرثيته في ممدوحيه لأنه في مدائحه يعمل على الرضاء في مرثيته يعمل على الوفاء<sup>(٦)</sup> ، وبينهما يون بعيد ثم يذهب إلى أن بعض المواطف أقوى من بعض في حمل الشاعر على الاجادة في الشعر فالطمع في الخائزة أقوى من عاطفة التميز إلى فريق من الناس<sup>(٧)</sup> ومن الحيل أنه يقول إن الطواف بالماظر الطبيعية الجميلة بحث على قول الشعر .

(١) للشعر والشعراء ص ١٥ (٢) نفس المرحوم ص ١٧ (٣) نفس المرحوم ص ١٨  
(٤) المرجع السابق ص ١٨



ثم ينبغي حديثه عن أثر المواضع في قول الشعر إلى أثر الشعر في عاطفة السامع التي تنتقل إليه من شعر الشاعر فيقول قائلًا عن أحدم أنت « أشعر الشعراء من إناث في شعره حتى تفرغ منه »<sup>(١)</sup> .

« ينتقل بعد ذلك إلى بيان عناصر أخرى في الشعر غير اللفظ والمعنى والعاطفة فيقول : « دأب كل الشعر يختار ويحفظ على جودة المعنى واللفظ ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابت في التشبيه وخفة الردي<sup>(٢)</sup> » فالإصابة في التشبيه شيء راجع إلى خيال المدحوري الذي لم يعرف العرب سواء في أدبهم إلا ما كان به خيال ابتداعي من وضع القصص لقصة طويلة وخيالاً . ويتكلم أو فتاة عن ضرورة توفر المصحة لدى الشاعر ليحسن شعره وينصح بترك التكلف ويقول « وشكك من شعر من كان حياً محكاً فليس به خفاء على ردي . . . . . فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير وشدة العناية ورشح الحين وكثرة ضرورت وحذف ما لا يفي حاجة به وزيادة ما بالمعاني غنى عنه »<sup>(٣)</sup> . يستشهد على « شعر منكف للمزدني هو :  
« أمير المؤمنين لأنث مره . . . الخ »

وقوله :

« بعض زمان يابن مرءان لم يدع من المال الامحنا أو مجلف »  
يرفع الردي والاحتياج إلى التخريجات وإتساب التحويين واضطرار الشاعر إلى أن يقول : « علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا » يقول : « وتبين التكلف أيضاً بأن ترى البيت مقروءاً بغير جاره ومضموماً أي غير لفظه » .

وفي مكان آخر يقول في نفس هذه المناسبة : « المتأرجع من الشعراء من صبح بالشعر واتخذ على القوافي وأراك في صدر بيتة مخزوة وفي فائضه قافية وميتت على شعره رونق الطبع ودشي الغريزة وإذا اتقن لم يتألم ولم ينزحر »<sup>(٤)</sup> ويضرب

(١) الشعر والشعراء ص ٢٠ (٢) نفس المرجع ص ٢١ (٣) ص ٢٣ من المرجع السابق

(٤) ص ٢٥ من المرجع السابق



مثلاً على الشعر المطبوع قول الشاعر (وهو ابن سثير) :

« كثرت لكثرة قطره أطباؤه فإذا تحلب فاضت الأقطاب »

وبقول فيه : « وهذا الشعر مع امرأته فيه كما ترى كثير الوضي لطيف المالح » وهو بقصد بكثرة الوضي هذا التشبيه الرائع بين اندفاع المطر من السحاب وبين تحلب اللبن من الأقطاب وهو تشبيه غثيل جميل ثم هذه الصناعة اللفظية في البيت .

إلى هنا رى كيف يجعل ابن فنية الكلام على عناصر الجمال في الشعر وتحدث عن عناصر اللفظ ، المعنى ، العاطفة ، الخيال ، التصويري ، عن السليقة ، والوزن لدى الشاعر ، حسن السبك ، دون التعرض لما ، صورة تحليلية عميقة ونرى أنه أحسن النقد وتعاير نسب الحسن في م ، ضم دون أخرى وأنه كان أقرب إلى الأدب "أدب" إلى بلاغي المؤلف ، أنه كان في حقيقة نفسه لا يقدم أي عنصر من عناصر اللفظ ، المعنى ، على الآخر ، وإنما يراد من متكافئين .

\* \* \*

### كتاب نقد الشعر : لقوامه بن جعفر الخوصي سنة ٣٣٧ هـ

يشكم فدامة بن جعفر في كتابه عن عناصر الشعر فيجعلها أربعة المعنى واللفظ والوزن ، القافية ، وهو يدخل التشبيهات وما إليها ضمن المعنى كما يدخل السبك وتلازم الألفاظ مفردة ومجموعة ضمن اللفظ ، بهذا ينقص من العناصر الأساسية التي نعتي بها عن عناصر المادة ، الخيال المدع المؤلف ولا يلتفت إلى مراعاة تنوع الأسلوب بتنوع المواضيع ، لا التعميل فيه ، وهو بقده بجمه وتقسيمه بأسلوب العالم المنطقي الذي يحسن التقسيم ، التوبيخ لا بأسلوب الأديب الناقد الذي يحسن تذوق الأدب ، الحكم عليه ، ولكن الجليل عنده هو أنه لا يفضل بعض عناصر الشعر التي ذكرها على بعض بل يقول بضرورة اختلافها كلها بعضها



مع بعض ليكون الشعر حسناً . وهذه نظرية جيدة تعني بالاستسجام وتنظر الى الشعر كوحدة لا تنقسم عندها ، فلا ينظر في الحكم على جودة الشعر الى المعنى فقط ولا الى اللفظ أو أي شيء آخر على انفراد ، بل جمال الشعر يؤخذ ويحكم عليه من مجموع الصورة النهائية . ولكن هذا لم يمنع قدماء من أن يبين قيمة كل واحد من هذه العناصر لأربعة على حدة : متى يكون في امه حسناً إذا نظر اليه منفصلاً عن غيره ، ثم ما هو نصيبه في تحقيق جمال القطعة الأدبية وإبرازه . ويظهر أن ثقافة قدماء التي كان فيها قسط وافر من الثقافة الأجنبية ساعدته على هذا التقسيم الجيد ، أو أنه استقى هذا التقسيم نفسه من مصادر يونانية أجنبية . ولكن تعريبه للشعر لا يثبت إلى هذه الثقافة اليونانية صلة قوية ، وبصورة خاصة ليس له أي سبب مع تعريبه لسطو الشعر ، فقد عرفت قدماء الشعر بأنه لفظ موزون مقفى . **هو تعريب ناقص لا ينطبق على القول الجميل ، بل إن** شعر الملوك في البحر ، غيره من دول البحر لجادة ينطبق عليه . ويتحدث قدماء عن قيمة المعاني سبب شعر فيقولون إن المعاني بمره زيادة والشعر بمنزلة الصورة ويقولون إن للشاعر الحرية في أن يتناول من المعاني ما يشاء سواء أكانت هذه المعاني كريمة أو فاحشة (١) والمعنى يجب أن يؤدي الغرض ولا يعدل عنه . وذكر مذهبي الفلو والاعتدال في إيراد المعاني وتصويرها (٢) وفصل جانب الملو أخفاً بقول من قال إن أحسن الشعر أكلبه (٣) وقال إن معنى المدح يجب أن يكون في فضائل الناس الأربعة العامة ، وهي الشجاعة والعفة والعدل والعقل ، ويميز المدح بأحدها أو ببعض أقسامه كالجلود الذي هو فرع المدح . وهنا نلاحظ تحطيطه للطريقة والمعاني التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها نفسه في الموضوع الذي يريد طرحه .

(١) قد الشعر ص ١ (٢) المصدر نفسه ص ٤ (٣) ص ١٧ من نفس المصدر

(٤) ص ١٩ نفسه



ويرى قدامة أن المعاني يجب أن تتلاءم مع مقتضيات الأحوال <sup>(١)</sup> ويرى أن طرافة المعاني ليست عاملاً في جودتها <sup>(٢)</sup> ويتكلم عن المعاني <sup>(٣)</sup> وكيف يجب أن تكون معانيه فيؤيد هنا نظريته في أن للشاعر أن يتناول للمعاني التي يريد ولو كانت فاحشة فيقول إن من المعاني ما تجعل فيه المعاني إذا أصاب الغرض وكان موجزاً . وينتهي قدامة من الكلام عن المعاني في نفسها ليتحدث عن كيفية إخراج هذه المعاني بالألفاظ والوزن ولكن باعتدال ، فهو يصف اختلاف اللفظ والوزن في الشعر فيقول يجب أن يراعى في اختلافها قواعد النحو وعدم الجور على المعنى <sup>(٤)</sup> وينعت اختلاف المعنى والوزن فينادي بضرورة تمام المعنى واستيفائه في البيت وعدم زيادته عنه ، ثم يطلب أن تكون القافية مؤلفة مع المعنى غير غريبة عنه ، وبحسب قوله لمجرد إملأه امرح ثم يتحدث حذراً عن عيوب المعاني كتكرارها وتناوبها . عدد . محتتها وتلاسمها <sup>(٥)</sup> . بلاصه على قده كله أنه منيج من النقد الأدبي . الملاعة ، ونه قد جد في ملا . دلاظ عندده تقد عام مجموع قصيدة و شاح شاعر بأكله أو قد هذا الشاعر معه بصورة عامة . ويتكلم على أهمية . مع . لأهه . وصعها لتدل على المعاني <sup>(٦)</sup> فيقول لو وضعت بل بدل الفاء في هذا البيت :

« أرى مجرماً وقتل مثلين فأنصروا ملاكم فالقتل أعنى وأيسر »

لكن الشعر مستقيماً . وينقد بعض الأبيات <sup>(٧)</sup> من نوع :

« فلولا الريح أسمع من مجمر صليل البيض تفرع بالله كور »

تقدأ غلباً مجرداً فيه كثير من التوفيق من جهة المسحة والخطأ والإمكان وعدمه ، ولكنه خال من الخيال وتقدير الأماني والمواطف وزعمت النفس وأحلاسها في بطلتها .

- |                               |                           |
|-------------------------------|---------------------------|
| (١) من ٢٨ نقد الشعر           | (٢) من ٥٤ نفس الشعر       |
| (٣) من ٥٩ نقد الشعر           | (٤) النظر نقد الشعر من ٦٥ |
| (٥) انظر نقد الشعر من ٧٦ - ٧٩ | (٦) من ٧٣                 |
| (٧) من ٨٤ من نفس المرجع       |                           |



وحيث أننا فرغنا من كل ما أوردته من النظرات العامة والقواعد التي إذا توفرت في الشعر كان جبلاً حسماً بقدر هو فلا بد لنا أن نلاحظ أنه تكلم كثيراً عن المعاني والألفاظ والوزن والقافية ولكنه لم يبين العلاقة الرئيسية بين المعاني والألفاظ من حيث القدرة في صلب هذه على إبراز المعاني ، ولم يبين فيها إذا كان تفكيرنا - إذا نحن فكرنا في تأليف القطعة الأدبية وإظهار المعنى - تفكيراً في المعاني وتوثيقها سيف النفس أو تفكيراً في الألفاظ وانسجاسها موسيقياً ، وهل قواعد النحو تراعي ائتلاف المعاني وتخدمها أم إنها تخدم الألفاظ . ثم لم يروم لنا خطة لإبراز فكرة في رأسنا في شكل أدبي ، وكيف تقسمها إلى عناصر ، وكيف نتكرر في هذه العناصر ثم نجعلها من جديد ، ولم يبين ما هي الخصائص الوسائط التي تحمل الاصناف متنوعة بنوع المواضيع ، وما هي صفات الألفاظ التي يجب أن تتوفر في موضوع بعينه .

ولم يبين لنا كيف يحد عناصر هذه الفكرة الصلة بوجهة لقي نريد طرحها لنلتم بها ونجعلها كاملة ، ولم يستأنس بآراء من قبله في البلاغة كما لم يحاول وضع تعريف لها ولكنه على كل حال أتى بحرية جيدة ربما استفادها كما قلنا من مصادر يونانية وهي نظرية الاسجام .

\* \* \*

### كتاب نقد الشعر

لا يزال الاختلاف قائماً حول المؤلف الحقيقي لكتاب نقد الشعر فالاستاذ عبد الحميد المادي يرجع في تقديمه وتحقيقه المطبوع مع الكتاب أنه لقدامة بن جعفر السابق مؤلف كتاب نقد الشعر المتوفى سنة ٢٣٢ هـ ، يرجع بروكلمان أنه من تأليف الحميد أبي عبد الله محمد بن أيوب ، ولهذا آثرت أن أدرس كتاب نقد الشعر على حدة . وعلى كل حال فهذا الكتاب يتفق مع كتاب نقد الشعر في أشياء ويختلف عنه في أشياء نكمل بها البلاغة كما أنه يتقص عنه في أشياء هي أنه لم يبحث



وفي هذا التعريف لا نرى أثراً للحيال ولا للمعاملة في تكوين حال القول فهو ناقص من هذه الوجهة كغيره من تعاريف البلاغيين العرب .

وقد ضرب مثلاً على الكلام البليغ قول علي بن أبي طالب : «أين من سبي  
واجتمع وجهي وعدد وزخرف ونجد وبني وشيد» وعلق عليه بقوله : «فأتبع كل  
سرف بما هو من جنسه وما يحسن معه نظمه» ثم يقل أين من سبي ونجد وزخرف  
وشيد وبني وهذذ ، ولو نال ذلك لكان مقبوحاً ومن قاله مستقبلاً وكان مع ذلك  
فاسد النظم قبيح التأليف . - وتعميق هذا : يطلعنا على أن حسن السبك عنده  
يشقق بتلاؤم الحروف والكلمات لفظاً وتلاؤم الكلمات ومعنى بحيث تقرن الكلمة



يترتبها في المعنى وشريكها في الدلالة ، وعلى أن المؤلف يجب الصنعة في الألفاظ لأنه استشهد بالسجع .

ويتكلم المؤلف على سبب تسمية الشاعر شاعراً فيقول : إنه سمي كذلك لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره . ويقول إن الشعر إنما يكون فائناً إذا اجتمع فيه صحة المقابلة وحسن النظم وجزالة اللفظ واعتدال الوزن وإصابة التشبيه وجودة التفصيل وقلة التكلف والمشاكلة في المطابقة <sup>(١)</sup> . ويلاحظ إهماله جانب العاطفة ، وعدم ذكره المعنى مما يجوز لنا أن نفهم أنه يرجع جانب اللفظ على جانب المعنى . ولكنه حين ينتقل إلى الكلام على ما ينبغي للشاعر أن يعده يقول ما خلاصته : يجب أن يدغم المعنى ، كل شيء موضعه <sup>(٢)</sup> . وإن ينسأدي ويشكوا من البيت مع غنائه فلا يريد سقط عن المعنى ولا المعنى عن اللفظ <sup>(٣)</sup> . وإلا فسد الشعر كما فسد قول الأعشى :

وقد أروح أن حاتم ينهني شوشل شول شول شول <sup>(٤)</sup>

وأنه ينبغي له الابتزاز وأن يستوفي البيت الواحد معنى أو معنيين فلا بكل بيت معنى بدء الشاعر في بيت قبله . وهنا نلاحظ نظريته الجزئية في إظهار الفكرة واستقلال كل بيت عن الآخر وعدم النظر إلى القصيدة كوحدة .

ويقول إنه يحق للشاعر أن يتصرف في المعاني كما يريد فيصدق أو يبالغ بالكذب حائر في الشعر وإن اوسط وطاليس ذكر الشعر فوصفه بأن الكذب فيه أكثر من الصدق وذكر أن ذلك جائز في الصناعة الشعرية <sup>(٥)</sup> . ونلاحظ هنا أمرين الأول أن المؤلف متصل بالثقافة اليونانية اتصالاً وثيقاً والثاني أنه يورد نفس الرأي الذي أورده قدامة في نقد الشعر وهو أن المبالغة جائزة في نظمه . ويضيف إلى هذا أشياء تكون في الشعر فزيد في حسنه <sup>(٦)</sup> : منها حسن

(١) نقد الشعر ص ٩٣ (٢) نفس المرجع ص ٩٧ (٣) ص ٩٩

(٤) وهنا نلاحظ أن المؤلف أورد نفس البيت الذي أورده قدامة في نقد الشعر .

(٥) ص ٩٩ (٦) ص ١٠٠ من نفس المرجع



الاشياء وحلاوة النعمة وتلاؤم الألفاظ مع موضوعات المعاني وخاط الجدل بالهزل واستعمال كل منها في موضعه حتى لا يمل الناس الجدل ولا يسخرون من كثرة الهزل . وهذا يطلنا على أنه لم يهمل جانب الموسيقى . لا جانب المعاني وتلاؤمها مع الألفاظ . وضرب مثالا على تلاؤم المعنى والشعر مع المقام قول امرئ القيس وهو في عتقوان أمره وجدة ملكه :

فلو أن ما أسى لأدنى معيشة كفاني ولم أطلب قليل من المال  
ولكنما أسى ليحد مؤثّل وقد يدرك الجهد المؤثّل اسالي  
وقوله وقد ضعف أمره فوضع القناعة موضعها :

« ألا إن لم تكن إبل فمزي كأن قرون حلتها المعصية » الخ (١)  
وبذلك نرى كيف تكلف وخبرة الحرمان على السجدة في الألفاظ والمعاني ويقول  
إن البلاغة ليست الاغراب في الألفاظ والتحقق في المعاني . فصيح ما فصيح عن  
المعنى والبليغ ما بليغ . **والألفاظ يجب** أن تكون موصلة على قعود المعاني  
والكلام متناهي مع التمام من حيث اللفظ من حيث المعنى (٢) . والفصح من  
الكلام في رأيه ما . في لغة العرب ويقول إن الشعر وضع لمرثته (٣) وفراء  
يلج في موضع آخر أيضا على أن لكل مقام مفعلا (٤) ، وأن الألفاظ يجب  
أن تكون على قعود المعاني (٥) .

نتبين مما سبق من القول أن مؤلف نقد الشعر كمؤلف نقد الشعر لا يرحم  
جانب اللفظ على جانب المعنى ولا جانب المعنى على جانب اللفظ ولكنه يرى أن  
الحال يكون بائتلافهما وتكاتفهما ويتحقق ذلك بحسن السبك الذي هو ملازمة  
بين الألفاظ من حيث نطقها في لحن ووقفها على الأذن مما يبرز عنه بالفصاحة  
ومن حيث ارتباط الكلمة بجارتها معنى ووجودها في موضعها لتؤدي فيه وظيفتها  
المزدوجة المشتركة بين اللفظ والمعنى .

( يتبع )

نسيم المحصي

(٣) ص ١٦٠

(٢) ص ١١٨

(٥) النظر ص ١٦٦

(١) نقد الشعر ص ١٠٨

(٤) النظر ص ١٦٣



## البلاغة بين اللفظ والمعنى

### « من عصر الجاحظ الى عصر ابن خلدون »

- ٣ -

كتاب الصناعتين : بولي هيرل العسكري المتوفى سنة ٣٩٥ هـ

يلاحظ على أبي حلال العسكري في كتابه الصناعتين تأثره الشديد بالجاحظ . ويظهر هذا التأثير في كثير من التصوص التي يذكرها والتي ذكرت في البيان والتبيين ، فالمادة قد استقاهما في الغالب من الجاحظ ولكنه لم يلجأ الى الاستيراد مثله وإنما نظم تحت مصراتة . ويؤكد عليه ضطرابه في رأيه في البلاغة وفي الجانب الذي يجب عليه أن ينصره من تنصيرها للربيعين . فقد حارأ ينصر المعنى أم ينصر اللفظ أم يقول بتركها . شتر كما في جمال القول ، وهي آراء ثلاثة لم يستقر على واحد منها استقراراً تاماً . يظهر أن الفكرة كانت مبهمه في رأسه أو أن لأشبه الأدبية التي كانت تعرض له كانت مرنة فكان جمال بعضها يرجع الى تلازم اللفظ والمعنى وجمال بعضها الآخر يرجع الفضل فيه لأحد الطرفين ، وهذا كانت حيرة أبي حلال حيرة له بعض الحق فيها لأن قوانين البلاغة والجمال مرنة فقد يطغى جمال الروح على جمال المادة وقد يحصل العكس وكثيراً ما يقع اجتماعها فيكون الكمال . والنواع بالجمال يتبعه أينما كان وفي أية صورة بدا ، فقد تهشق المرأة لجمال نفسها أو لجمال جسدها أو لجمال الاثنين معا . ويحمد له أنه إنما يتناول النقد والبلاغة - المحتزجين احدهما بالآخر حيث دراسته لها - في كتابه ، تناول الأديب الناقد الذي يحكم على الأدب بميزان الذوق والفهم الفني فيكثر من الشواهد ويقل من القواعد الجافة التي تجمد البلاغة ، ولا يجري على طريقة علماء البلاغة المتأثرين بملهي الفلسفة والكلام .



وليس معنى البلاغة محدوداً واضحاً عند أبي حلال ، وكذلك معنى الفصاحة . ولهذا نراه تارة يقصر البلاغة على المعنى والفصاحة على تمام آلة اللفظ ( ص ٧ ) ، والكلام إنما يكون عنده فصيحاً إذا حوى الضخامة والجزالة ، وإذا لم يحوهما لم يسمى فصيحاً ولو جمع دعوت الجودة ، وإنما يسمى بليفاً . فكل من الفصاحة والبلاغة في هذا المفهوم غير الأخرى ، ونراه تارة أخرى يقول — ( ص ٨ ) : « البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتحمكه في نفسه لتحكته في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن وإيما جملتها حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خفياً لم يسمى بليفاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المرمى » ثم يرغل كثير في إطلاق البلاغة على اللفظ والمعنى معاً فيقول : « إن من شرط البلاغة أن يكون المعنى مفهومًا واللفظ مقبولاً ومن قال إن البلاغة هو فهم المعنى فقط فقد حمل الفصاحة والمكنة ، والخطأ والصواب ، والأعلاق ، لا يأنه ، سواء . » ، بلاغة عنده هي من يمدح به الكلام ولا يحمده الكلام . يمدح إذا دعى المعنى حقه ولم يمدح اللفظ فيخلو من التعقيد والاستغراق ويكون واضحاً سهلاً وقريباً حلواً ويستشهد على هذا بجملته أقوال في البلاغة إن سبقه من الباحثين ثم نراه ( ص ١٢ - ١٤ ) يورد آيات يقوم منها أن البلاغة عنده قائمة على قوة تلاحم المعاني وصداد الخجة وقوة التعبير عن الفكرة ، وهذه الصفة الأخيرة تشمل على اللفظ . وبذلك ( ص ١٥ ) أن البلاغة موهبة وليست شيئاً يدرك بالتعلم ، ولكنه يقول إن من تمام آلات البلاغة التوسم في معرفة العربية ( ص ١٥ ) ووجوه الاستعمال لها والعلم بفاخر الألفاظ وسافطها وتخيرها ورديتها ومعرفة المقامات وما يصلح في كل واحد منها من الكلام ، ثم لا يلبث أن يقول ( ص ١٦ ) إن مدار البلاغة على تخير اللفظ وإن تخيره أصعب من جمعه وتأليفه ، ثم يعود فيذكر رأياً للجهتي مآله أن الغزوقي أشعر من جرير لأنه يتصرف في المعاني فيما لا يتصرف به جرير ويورد من شعره



في كل فصيدة بخلاف ما بورده في الأخرى بخلاف جرير فإنه يكرر، وبفهم من قوله أنه يؤيد المجتري ثم نراه يذكر بعد ذلك رأيه في أن البلاغة أن يكون في مقدرة صانع الكلام أن يأتي بالحزل مرة وبالسفل أخرى وبلين إذا شاء ويشد إذا أراد ويمثل لذلك بيتين لجرير .

ينتقل من هذا إلى ذكر آراء السابقين في البلاغة فيذكر رأي الهندي في البلاغة ويقاد منه أن البلاغة يجب أن تعنى بالألفاظ والمعاني إلى جانب غيرها من الشروط وقد ذكرته سابقاً ويذكر بعد ذلك رأي العربي في البلاغة (ص ٣٤) وخلاصته أن البلاغة تحقق في تقريب المعنى وإيضاحه وفي الإيجاز وحسن الاستعارة وديوراد لابن المقفع (ص ٣٨) هذا التعريف : « البلاغة كشف ما أعمض من الحق وتصوير الحق في صيرة باطنة » . هذا ليس تعريفاً لها وإنما هو وصف اثر من آثارها في العوس . يصف الكلام الحسن (ص ٣٩ - ٤١) بكلام طويل يفيد أن البلاغة به إنما تحقق بحسن أدب المعنى وجمال اللفظ وكال التأليف وجودة الأقسام . حسن الموسيقى واحتوائه على الزويق والطلاوة .

ولا نقضي من هذا حتى نرى أبا هلال يحمل على المعاني ويتكرر أن يكون لها شأن في بلاغة الكلام فيقول (ص ٤٢) : « وليس الشأن في إيراد المعاني . . . لأن المعاني بمرضاها العربي والمجسم والقروي والبدوي وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته وحسنه وبهائه وتزائنه وقائه وكثرة طلائفه ومائه مع صحة السبك والترتيب والحلو من أود النظم والتأليف وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ولا ينفع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نمونه التي تقدمت . . . » ويستدل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ بأن الخطيب الزائفة يمكن أن تؤدي معناها بتبديل الفاظها بألفاظ رديئة فهي لم تعمل لإفهام المعاني وإنما بدلت حسن الكلام وإحكام صنعة ووهنق النافذة وجودة مطالعة وحسن مقاطعه وبدبع مبادئه وغريب مبادئه على فضل قائله وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ



دون المعاني ، ويسوق دليلاً على رأيه أيضاً أن موضع عنابة الكاتب والشاعر  
واخطيب هو الألفاظ دون المعاني ويسوق دليلاً آخر هو أن الكلام إذا حسن  
لفظه وكان معناه وسطاً دخل في جملة الخيد وضرب مثلاً على ذلك الأبيات  
الثلاثة التي سبقه إلى ذكرها ابن قتيبة وهي : « بلما قصبتنا من متى كل حاجة ...  
اغ » وقد مضى القول فيها ، وهو يقول إنه ليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى  
وهنا يقصد بالمعنى ما كان يقصده ابن قتيبة لما تعرض لهذه الأبيات وغفل عن  
كبير معناها الذي سينبه اليه بالتفصيل عبد القاهر الجرجاني . ثم يقول إن  
المعنى إذا كان حوائجاً لا يرفع من قيمة الكلام إذا كانت لفظه باردة فاتراً ،  
ويسوق مثلاً عليه شعراً رديئاً يصح من ممددي كرب ويطلق عليه بقوله ( ص ٤٣ ) :  
« والشعر كلام منسوج رطب منظوم واحسنه ما تلاه » . سجد به يستغف وحسن  
لفظه ولم يهجن ولا يستعمل فيه المثل من الكلام فيكون حفاً خيفاً ولا السوفي  
من الألفاظ فيكون منهللاً دونه « ثم ينسج الشعر ببعض شعر ردي ، لا في تمام .  
ويدعوه هذا في الكلام في فيج التكلف يقول إن الكلام لا خير فيه  
إلا إذا وضع معناه وحسن وأجيد لفظه » وينتقد أشدق ( ص ٤٤ ) من يبهنون  
المعاني ويحشنون الألفاظ جرياً وراء الصنعة والتكلف ، وربما كان يقصد مدرسة  
أبي تمام ، ويقول إن السهل المنع جانباً واعز مطلباً ولهذا قيل : « أجود الكلام  
السهل المحتنع » ويقول إنه لا خير أيضاً في الشعر الذي يسهل لفظه ويكون  
معناه مكشوراً بينما فهو من جملة الرديء المردود ويثقل في جملة ما يثقل به الشعر  
السهل المحتنع بقول الجعفري :

« أيها العاتب الذي ليس يرضى نه حنيئاً فقلت أطمع غمضاً »

« إن لي من هوائك وجدا قد امتهم — لك نومي » ومضحي قد أفعداً »

ويعود المسكري ( ص ٥٠ ) إلى نصرة الألفاظ فيقول إن غييزها ووضعها



في «واضحها امر شديد ويزوي عن الصولي ان رجلاً اشد ابن هرمة قوله :  
 « يا لله ربك ان دخلت قل لها هذا ابن هرمة قائماً بالباب »  
 فقال ما كذا قلت اأكنت اتصدق فقال « ففاعد » . . . قال اأكنت يقول  
 قال فاذ قال « واقفا » لبتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى . ولا  
 يبقى ابو حلال عانطاً على رأيه في تفضيل اللفظ في بقية كتابه بل يعود فيشركه  
 في الفضل مع المعنى بل يرجع المعنى على اللفظ بعض الشيء فيقول ( ص ٥١ )  
 ان صاحب البلاغة يحتاج إلى « إصابة المعنى كحاجته إلى تحيين اللفظ لأن المدار  
 بعد على إصابة المعنى ولأن المعاني تحمل من الكلام محل الأبدان والألفاظ معها  
 تجري مجرى الكوة ومرنه . . . . . » . . . . . ويجعل فكر  
 الأديب اذا هو « كثر ، وكراً في ترتيب المعاني لا ترتيب الألفاظ فيقول  
 ( ص ٥١ ) « ومن عرف ترتيب المعاني واستعمل الألفاظ على وجوها بلغة من  
 اللغات . . . » إلى ر يقول « فلا يكون لصناعة الكلام إلا من بكل لإصابة المعنى  
 وتصحيح اللفظ والحرفه بوجود استعمال » . . . . . يقدم المعنى بعد ذلك إلى خسرين :  
 ضرب يبتدعه الأديب وضرب يحتذي به مثالا تقدم . ويلزم الأديب ان يطلب  
 الإحسان في جميع ذلك ويتوحي به الصورة المقبولة والمبارة المستعنة . ويشرح  
 بعد ذلك مراتب المعاني وانواعها من حيث الخطأ والصواب ويقول إنه إنما نبه  
 على مواقع الخطأ لتجنب وعلى مواقع الصواب فتعتمد . ويخلص العسكري من  
 هذا الى نقد معان وتشابيه اخطاء الشعراء في ايرادها وبأبائها الذوق السليم كما  
 بأبائها المنطق الحكيم وينمى على الأدباء استعمال معاني في مقامات لا تناسبها  
 والفاظ لم توضع في محلها وأن يريد الأديب معنى فيدل كلامه على غيره ، واستعمال  
 اللفظ لا تستعمل إلا في مواضع ومناسبات خاصة في غير هذه المواضع والمناسبات ،  
 وارتكاب اخطاء في اللفظ لضرورات الشعر وقرن لفظة بأخرى لم يقض العرف



باعتنائها ، ويجعل من القرائت ميزانا لحسن وضع الكلمات مواضعها - ويعيب المسكري على بعض الشعراء ان يخرجوا في عواطفهم عن المألوف كأن يذكروا تعاليمهم على حجر من يجبون ، وهذا طريف ، ولم يشرع له من سبق الكلام عليه من المؤلفين . ويعود المسكري بمناسبة نصيحته لن يريد ان يصنع كلاما الى الحديث عن اللفظ والمعنى فيسوي بينهما ويقول ( ص ١٠٠ ) « واذا اردت ان تصنع كلاما فأخطر معايه بقلبك وتنوق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك لتقرب منك فتناولها ولا بشبك تطلبا » ويورد بعد هذا الكلام قسما من صحيفة بشر من المعتمر ( ص ١٠١ ) التي تحدثنا عنها سابقا أثناء الكلام على الجاحظ ويورد كلام الجاحظ في نصيحته الى الكتاب وفي غيرها ، مما يريد ان يؤيد به ضرورة اختيار اللفظ الكريم للمعنى الكريم ويذكر كلامه رده الجاحظ في البيان والبيان وهو سيف ضرورة مناسبة المقال للمقام .

ولا ينسى المسكري ان يبد ( ص ١٠٣ ) على ان طبيعة الشعر غير طبيعة الرسائل والخطب ، انه في اكثره على الكذب والاستغناء من الألفاظ المحتزمة وانه لا يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى وهذا هو الذي سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه ويقول ان مما يميزه الظلم الذي به زنة الألفاظ وغمام سمها ، وليس شيء من اصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر . ومن اجل ما يقرره المسكري في ميزات الشعر اتصاله الوثيق بالموسيقى واثار موسيقاه في النفس فيقول ( ص ١٢٣ ) : « وما يفضل به الشعر ان الالحان التي هي احدى اللذات إذ سمعها ذور القرائح العامية والأنفس اللطيفة لا تنبأ صفتها إلا على كل منظوم من الشعر فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة إلا ضربا من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر تخط في الألفاظ فالألحان منظومة والألفاظ منثورة » .

بعد هذا تأتي ( ص ١٠٤ ) نصيحة المسكري الى من يريد ان يعمل شعرا



بأن يستحضر المعاني في الفكر والقلب وأن يحسن اختيار الوزن والقافية فبعض المعاني لا يمكن ، أو لا يسهل ، نظمه إلا في قافية دون غيرها ، وأن يتجنب التكلف والتعقيد ويهذب القصيدة وينقحها بعد الانتهاء منها وأن يعدل ويوازن بين أجزائها وأن يحسن اختيار الألفاظ وسبك الكلام وتشكون الحروف سهلة الخارج وأن يراعى المقام من حيث الاليجاز والاطناب وأن يكون الكلام متصل المعاني تنبي موارده عن مصادره .

ونصيحة المسكري لا تقدم ولا تؤخر في قول الشعر إلا بمقدار ما تقدم وتؤخر دراسة فن العموم بصورة نظرية بل ربما كانت هذه أجدى ، وغير من هذه التواعد كثرة مدارسة الشعر . ويقدم أبو حلال بعد نصيحته أمثلة للشعر الحسن وأمثلة للردى ، الذي يبره به صدر بيت من بحر ويتكر ( ص ١١٠ ) في صفات الألفاظ الحيدة ويقول ينبغي أن لا تكون وحشية بدوية ولا مبتذلة سوفية ولا مخالفة لقياس ، والكبير بحسب حيائها ويقبح أخرى ، وكذلك التعريف ، وينبغي تجنب ارتكاب صرورات شعر وأن لا يذهب إلى كثرة اللفظ في تأكيد الكلام بل إلى أن يكون نظمه على صورة ممدودة .

ويتحدث بعد ذلك ( ص ١٢٠ ) عن أهمية نظم الكلام في حسنه فيقول إنه يزيد المعنى وضوحاً وإن الكلام يسوء إذا كان سيئاً ولو كان المعنى حسناً وإن طلاوة الكلام تزداد إذا حسن ولو كان المعنى وسطاً ويشبه نظم الكلام بنظم المقعد إنما يكون حسنه بحسن اختيار الجبات وضم كل حبة إلى اختها وأن لا يعدل به عن وجوه التركيب المقررة فيقدم ويؤخر أو يخلط أو يزداد فيه إلا لفائدة ، وذكر قول المتنبي بأن الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما تراها بعيون القلوب فكما تفسد الروح والصورة يفسد الخلقة وتغيير أصل خلفتها الفوية كذلك يفسد المعنى بفساد التركيب وقال إن من سوء النظم المماثلة ومخالفة وجه الاستعمال وتناول المعنى من بعيد ، وإن من تمام حسن الوصف أن يكون مخرج الكلام ذا طلاوة وماء ( ص ١٢٨ ) وغالباً من التكلف والصنعة .



وكفة طلاوة وماء حنا لما قيمتها لأنها إما تعني أن يكون في الجملة حياة فكأنها تنطق وهي لا تكون كذلك إلا إذا كانت تحسن التعبير عن العاطفة وقد يكون المؤلف أراد بهذين اللفظين ما ذهبت إليه وقد أكون مبالغا . ومن الغريب أن إيهليل العسكري يبق متردداً بين اللفظ والمعنى في إعطائه الأسبقية لأحدهما بعد كل ما سبق فيعود في (ص ١٤٦) إلى القول بأنه لا شأن للمعاني لأنها مشتركة بين العقلاء وبأن الناس إنما يتفاضلون في الألفاظ وروصفها ثم يقسم الفضيلة بين اللفظ والمعنى في باب الفصل والوصل (ص ٣٥٣) فيقول : «وقلنا رأينا بلينا إلا وهو يقطع كلامه على معنى يديم أو لفظ حسن رثيق .» وبعد عرض ما يطلق بالمشروع من آراء العسكري المتفرقة بينه تضاعيف كتابه ألخص ملاحظاتي عليه بأنه لم يجد معنى الصاحبة ولا معنى البلاغة تحديداً نهائياً بل تركه عرضة لثمد والجرر كما أنه بقي متردداً بين تفضيل اللفظ حيناً ومساواته بالمعنى حيناً ومساورة طاب المعنى نوعاً ما حيناً آخر وهذا التردد دليل على أنه كان يشعر بأهمية كل منهما . على أن من المهم أكثر في الموضوع شعوره بعظم شأن تركيب الكلام ، ولكنه تردد أيضاً في موضوع التركيب هل هو ترتيب المعاني في النفس أو ترتيب الألفاظ في النطق ، وقد أخذ بهذا حيناً وبذلك حيناً آخر كما افترت إلى ذلك في موضعه ولم يغفل الحديث عن أثر الموسيقى وانتخاب الألفاظ في الشعر فوفاهما حقهما بالنسبة إلى مفهوم عصره كما أشار إلى فاعية العاطفة في الشعر وما يجب على الشاعر من مسايرة المؤلف في إظهار عاطفته ولكن باختصار يقارب الإخلال . ومفهوم البلاغة عنده كفاهيم من سبقوه ينقصه أثر العاطفة في الكلام وأثر اغتيال في إبراز الفكرة العامة ثم لم يهجم تصويره لميدان البلاغة عن ميدان الجملة القصيرة والبيت من الشعر إلى ميدان القصيدة الكاملة والموضوع الكامل في الشعر ، ليمطط لها الطريقة التي يكفل اتباعها بأن يحوزا صفة الجمال وبالتالي صفة البلاغة .



## كتاب الصمد : لابن رشيق

« أبي علي بن الحسن بن رشيق » المتوفى سنة ٤٦٣ هـ

يمتاز ابن رشيق من بين المؤلفين الذين تكلمت عنهم حتى الآن بأنه لم يقع في الاضطراب والخيرة بين رأيين مختلفين ، بل هو يأخذ بوضوح جابيا معينا قيناصره ، ثم يظهر عليه أن الفكر الذي يتناولها بالكتابة واضحة في ذهنه ، ويظهر عليه أنه أحسن تنظيمًا وتبويبًا لبحثه فلا يستطرد ولا يكرر معنى تكلم به قبل كما أنه أكثرهم فعلاً ونضجاً وهو أكثر من الرواية وجمع الأخبار ولكنه حسن الدراسة والاستنتاج وربما كان فهمه لمعنى البلاغة اقرب أفهام المؤلفين السابقين إلى فهمنا لها بمعنى أنها الجمال في القول . بما تألف منه هذا الجمال من عناصر وقد أورد في باب تعريف « البلاغة أقوالاً عدة في حدها منها : ( ص ١٦٣ ) « وقالوا لا يكون الكلام ينسوج اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ونقظه معناه ولا يكون لفظه سبق في سمع من معناه إلى فذلك » ونجد هذا القول في جملة ما سبق من أقوال في كتاب البيان والتبيين للمصنف . ونورد بعد هذا القول كلمات مؤداه أن البلاغة في الإيجاز وفي حسن اللفظ مع جمال المعنى ، ثم يذكر عدة أقوال ذكرها الجاحظ قبله في البيان والتبيين ثم يذكر ( ص ١٦٤ ) تعريفاً لبعض المحدثين وهو : « البلاغة إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ » وأخيراً يلخص هذا الباب ( ص ١٦٦ ) بأن مداره كله على أن « البلاغة وضع الكلام موضعه من طول أو إيجاز على حسن العبارة » ويقول : « ومن جيد ما حفظته قول بعضهم : البلاغة شد الكلام معانيه وإتقن لعمري وحسن التأليف وإن طال » ولا يكفي ما سبق لبيان مقدار فهم ابن رشيق لمدلول البلاغة فقد كان تلخيصه لها دون إدراكها وتذوقها ولهذا نرجع إلى كلامه في الشعر ونظراته النقدية التي تظهرنا على درجة فهمه للجمال الفني لتكون عنه



فكرة صحيحة فهو يقول ( ص ٧٤ ) : « وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر له غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وإبداعه أو زيادة فيما اجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواء من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن وليس بفضل عندي مع التقصير » .

ومطلع هذا القول سبقه إليه صاحب كتاب نقد النثر ولكنه أكله بضرورة حصول الابتكار والتجديد عند الشاعر ليس شاعراً ولم يبق هذه التسمية مبهمه بلا تفصيل كما فعل صاحب نقد النثر ثم يزيدنا ابن رشيق إعجاباً به في تقريره حقيقة جميلة غابت كثيراً عن علماء البلاغة المظنين وهي أن إدراك جمال القول إنما يكون بالذوق لا علم وقد أعدد **وهذا الفقيه** بحثاً من كثرة المدارس التي تنضاف إلى الموهبة الخاصة ، وهو **يذكر عن** **سأبه** هذا نصيراً جميلاً ص ٧٦ إذ يقول :

« قال الجمحي وللشعر صناعة وثقافة يبرمها هل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الآذان ومنها ما تثقفه القلب . . . . . ويقال للرجل والمرأة في القراءة والفناء أنه لئدي الخلق حسن الصوت طويل النفس مصيب اللحن وتوصف الأخرى والأخرى بهذه الصفة ويتعجبون بعيداً يعرف ذلك أهل العلم به عند المعاينة والاستماع بلا صفة ينفعي إليها ولا علم يوقف عليه وإن كثرة المدارس للشعر لتحين على العلم به ، وكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به »

وسمعت بعض الخذاق يقول : ليس للجودة من الشعر صفة إنما هو شيء يقع في النفس عند المحيّر كالفرند في السيف والملاسة في الوجه وهذا راجع إلى قول الجمحي بل هو عينه وإنما فيه فضل الاختصار » .

ولم يسهل أثر العاطفة في قول الشعر وفي تكوين جماله فقال ( ص ٢٧ ) :

« بني الشعر على أربعة أركان وهي المدح والمجاء والنسيب والزنا » وقالوا قواعد



الشعر أربعة : الرغبة والرهبة والطرب والغضب \* وذكر ( ص ٧٨ ) أن عبد الملك ابن مروان قال لأرطاة بن سبية أتقول الشعر اليوم فقال والله ما طرب ولا اغضب ولا اشرب ولا أرغب وإنما يحمي الشعر عند أحوالهم .

وحديثه هذا عن العاطفة موجه لا ينفي ولا يضمن من جوع ولا بفسر إلا ما يحرك إلى قول الشعر ولم يبين أثر هذه العاطفة أو شدة هذه العاطفة في شعر شاعر ولكن هذا على كل حال بطلنا على أنه كان يدرك الرابطة الشديدة بين الشعر وبين المواطف الانسانية \* وقد وضع ابن رشيق هذه الرابطة وحسن ادراكه لها في تعريفه ماهية الشعر الحقيقي اذ يقول ص ٨٣ « وإنما الشعر ما طرب وهرت النفوس وحركت الطباع لهذا هو باب الشعر الذي وضع له النبي عليه لا ما سواه » .

ويشبه البيت من الشعر بنبت من الأنسية ( ص ٧٦ ) « تقياره الطبع وممكنه الرواية ودعائه الملهمة العربية وما كنهه معنى ولا حيز في بيت غير مكون وصارت الأعراس والقوى كالمزهر . لأنظمة للأنسية وكالأنواع والأتواتد للأخينة فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر إنما هو زينة متأنفة لو لم تكن لاستغنى عنها » ثم يقول ص ٧٩ : « قال غير واحد من العلماء : الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الرائع وما سوى ذلك فانما لقائله فضل الوزن . ويعتقد ابن رشيق بنظرية صحيحة لمع اليها الجاحظ قبله فليحيا خفيقا وهي أن لكل قريب من الأدباء الفاظا خاصة بهم فيقول ( ص ٨٣ ) : « ولشعراء الفاظ معروفة وأمثلة مألوقة ولا ينفي للشاعر أن يبدعها ولا أن يستعمل غيرها كما ان الكتاب اصطلحوا على الفاظ بأعيانها سموها الكناية لا يتجاوزونها إلى سواها الا أن يريد شاعر ان ينظر في استعمال لفظ اعجمي فيستعمله في التدرية وعلى سبيل الخطرة كما فعل الأعشى قديما وابو نواس حديثا فلا بأس بذلك . والفلسفة وجوه الأخبار باب آخر غير الشعر فإن وقع فيه شيء منها فبقدر ولا يجب أن يعملا نصب العين فيكونا متكئا واستراحة . »



ولا يغفل ابن رشيق عن ضرورة السبك الجيد في الشعر لتوفر فيه البلاغة والجمال ليرد (ص ١٧١) كلام الجاحظ الذي يتلخص في أن أجود الشعر ما كان حسن السبك من حيث تلازم الحكايات والحروف في النطق وتنادية المعاني وبمطلق عليه بأنه بلذ حينئذ سماعه ويحف محله ويقرّب فهمه ويعذب النطق به حتى كأن البيت كله لفظة واحدة واللفظة كأنها حرف واحد وبمعكس ذلك يكون الكلام المتألف .

ثم يذكر اختلاف الرأي في مزاجية الألفاظ وأن من الناس من يقرن الكلمة وأحتملها ومنهم من يقابل لفظتين بلفظتين ومن الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا بعده فيكون كلامه واضحاً ومسهياً من يقدم أم يؤخر إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر . ثم يدل على أنه يميز بين سبك الكلام ويقدر على تعقيده وهذا هو المعنى . كذا استعمل العرائف . الشدة . أي يفسر مثلها في الكلام فقد عيب على من لا يفتق به التهمة . . هو يفتق . مثله من هذا كله .

وبشككم عن عبوب الشعر أي يجب اجتنابها فذكر منها تقارب الحروف أو تكررها والمماثلة ويقول : « ومن الناس من يستحسن اشعر مبدأً بعضه على بعض واما المستحسن ان يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندي تفسير الا في مواضع مبروفة مثل الحكايات وما شاكها ، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هناك من جهة السرد » .

ونحن نستطيع أن نضم جزءاً الى جزء من الأقوال السابقة لنؤلف في أذهاننا من هذه الأجزاء صورة كاملة للبلاغة بمعنى الجمال في القول كما كان يفهمها ابن رشيق وهي صورة تقرب من أن تكون كلمة المتألف كالتي نقول بها الآن ففيها المعنى وفيها اللفظ والأسلوب ( بما عبر عنه من سبك وتأليف ) وفيها المماثلة وفيها الخيال ( بما اشترطه في الشعر من ضرورة احتوائه على الامتعة الجميلة والتشبيه الرائع ) فضلاً عما تضمنت أفكار ابن رشيق السابقة من نظرات صادقة في تذوق الأدب وحسن فهمه .



ولم يتعرض ابن رشيقي لعملية النظم نفسها وفلسفتها - إن صح هذا القول - من حيث الاختلاف في النظم أهو في ترتيب الألفاظ بمحذف النظر عن دلالتها أم في ترتيب المعاني في النفس .

ولكنه لم يهمل الكلام في نسبة قيمة اللفظ وقيمة المعنى ومقدار اشتراك كل منهما في تكوين جمال القول فقال ( ص ٨٠ ) : « اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يصف بضمفه ويقوى بقوته » ويذكر أن ضعف كل منهما يؤثر في الآخر ولا قيمة لأحدهما بدون الآخر وأن الناس فيها آراء ومذاهب : منهم من يؤثرون اللفظ على المعنى وهؤلاء فرق فرقة تؤثر فيغامة الكلام ويرالنه على مذهب العرب من غير تصحيح كقول شار :

( إذا ما غلبنا غلبة مصرية حكننا حجاب النفس أو قطرت دما )

ويقول أن هذا النوع أدل على القوة وأثبته بما دهم به من موضع الاختيار وفرقة أصحاب جلة ، فمقمة بلا عائل - معنى إلا القليل سادر ، كآبي القاسم بن هاشم<sup>(١)</sup> ومن جرى مجراه فإنه يقول أول مذهبه :

أصاحت ففالت وقع أجرد شيطم وشامت ففالت لمع أبيض مخذم  
وما ذعرت إلا لجوس حليها ولا ومقت إلا موي في مخذم  
وليس تحت هذا كله إلا الفاد ويذكر أن أبا القاسم هذا يحسن حين يترك نفسه على سميتها ويرذل شعره إذا تكلف ويقول أن من جيد شعره المطبوع في هذا المذهب قوله :

لا بأكل السرحان شلو عقيم مما عليه من القنا المتكسر

وفرقة ذهبت الى سهولة اللفظ فصنيت بها واعتذر لها فيها الركافة واللين المفرط كآبي المتاهية والعباس بن الأحنف ومن تابعها وهم يرون الغاية في هذا المذهب قميدة أبي المتاهية التي مطلعها :

(١) هو ابن هاشم الأسدي المتصور قدي غلب على العرب .



« يا أخوتي امت الهوى فأنلي فسيروا الأكفان من عاجل »  
 ثم يقول ابن رشيقي : « ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ولا يبالى  
 حيث وقع من حجة اللفظ وقبحه وخشونته كان الرومي وإبي الطيب ومن شاكها .  
 هؤلاء المطبوعون فأما المتصنعون فيريد عليك ذكركم » . ثم يقول ان أكثر الناس  
 على تفضيل اللفظ على المعنى لأن المعاني في رأيهم موجودة في طباع الناس ولكن  
 الفعل على حودة الألفاظ وحسن التركيب . صحة التأليف وأن في تناول أي إنسان  
 أن يصف الشجاع بالأسد والكريم بالفيث والحن بالشمس . . . . . ولكن العبرة  
 في تركيب هذه المعاني في أحسن حلها من اللفظ الخيد المانع للرقعة والجزالة  
 والمذوبة والطلاوة والسهولة والخلابة . . . . . ذلك لا يكون له قدر ثم يذكر  
 أقوالاً ونشابة كثيرة يرددها من يفضلون اللفظ على المعنى ، لا حاجة لذكرها .  
 وينهم من يجمع قوته أو مدحه . . . . . اللفظ والمعنى متكاملان يجب العناية  
 بكل منهما لينتفع الحال بالكلام وما يؤيده قوله : « من ملح الكلام على اللفظ  
 والمعنى ما حكاه أبو منصور عبد الملك بن اسماعيل الثعالبي قال : اليلج من يحرك  
 الكلام على حسب الألفاظ ويحيط الألفاظ على قدود المعاني » . كما يفهم ان اللفظ  
 عنده يشمل عناصر الخيال والمحافظة والأسلوب والمعاني الجزئية التي تتألف  
 لتأدية المعنى الكلي ، وأن المعنى يقتصر عنده على المعاني والأفكار الأساسية  
 كعاني الشجاعة والكرم والعفة ويتضمن التثبيطات المشهورة التي يطلق عليها  
 اسم المعاني كتشبيه الشجاع بالأسد والكريم بالفيث والحن بالشمس ، فتدرك  
 أنه حين ينصر اللفظ إنما ينصر معه عناصر كثيرة ترجعها نحن في اصطلاحنا الى المعنى .



## البلاغة بين اللفظ والمعنى

« من عصر الجاحظ الى عصر ابن خلدون »

اختلف القدماء في تعريف البلاغة وتحديد مفهومها . ذلك لأنها في حقيقتها ليست إلا الجمال في الكلام ، أو كما قال أحد الباحثين في البلاغة قديماً : « هي أداء كنه ما في نفس المتكلم الى السامع بأجمل عبارة » ، والجمال يقرأ بوجوده دائماً ويختلف في تعريفه وتحديد درجته وفي وضع القواعد له ؛ وكان عنصرها الرئيسيان عند القدماء اللفظ الفصيح والمعنى الشريف ، وكان بعضهم يرجع جانب المعنى كما كان بعضهم يرجع جانب اللفظ ، على أن هذا الاختلاف كثيراً ما كان ظاهرياً شكلياً فقط ، وكثيراً ما كانوا متفقين في فهم وتذوق الكلام البليغ والحكم عليه ؛ وإنما كان يرجع الاختلاف في مثل هذه الحالات الى أن بعضهم كان يدخل في عنصر اللفظ ما يجعله بعضهم زمناً في حقيقته الى المعنى . فالوسائل البلاغية التي تدخل في تحسين نظم الكلام بعضها جاحظ وغيره أموراً لفظية ، وبأبى عبد الله الجرجاني لا أن تكون أموراً معنوية . وليس هنا مكان التفصيل في هذا ، وسأأتي في مناسبة ، وأكتفي الآن منه بالإشارة . وقد يكون هذا الاختلاف أكثر أصالة وأعمق عند آخرين ، فيرى بعضهم أن الشأن كله في البلاغة للمعنى الكريم الجميل ، من حكمة وغيرها ، بينما يرى بعضهم الآخر أن الشأن كله لللفظ فيولونه العناية ولا يكون المعنى عندم إلا تبعاً له ، ونرى غير هؤلاء هؤلاء قوماً يرون أن البلاغة لا تتحقق إلا بكامل العنصرين اللفظ والمعنى ، وأن الذي يوفق بينهما هو حسن السبك وجودة التنظيم .

وكل تعريف من التعاريف التي أوردوها - وسأراها عند الكلام على كل من المؤلفين الذين صيغوا لهم البحث - بل كلها مجتمعة لا تأتي في بيان ما يقصده من



لفظ البلاغة وما نفهمه منه الآن ، باعتبار أنها جمال الأداء في الكلام الأدبي من شعر ونثر . والتعريف الشائع في كتب البلاغة المتداولة بين أيدينا الآن ، وهو أن البلاغة موافقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، تعريف ناقص لا يفي بالغرض ، فهو غير جامع ولا مانع وليس إلا وصفاً واحداً من جملة أوصاف يجب أن تتوفر لتكون عناصر الكلام البليغ . باعتباره مرادفاً للجميل . وهذا التعريف يمكن أن يدخل في الأدب ما ليس منه ، فالتعريف العلمي الفصيح للكلمات الموافق لمقتضى الحال باعتبار أنه يقال في مناسبة طيبة ، كالنصوص التي تتحدث عن شرح نظريات الطبيعة والكيمياء ، ليست نصوصاً أدبية ، ولم تتوفر فيها عناصر البلاغة ، رغم أنها نصيحة وافقت مقتضى الحال ، وحمل آيات من القرآن الكريم أو قصة مترجمة ليتوانوي أو قصيدة لخميري ، توصف بالبلاغة ، ولكن موافقة مقتضى الحال والفصاحة بما كل ما فيها ، بل فيها عناصر أخرى ربما كانت أهم منها ولم يشر إليها هذا التعريف في كثير ولا قل . وربما كانت هذا التعريف « البلاغة هي أداء كنه ما في نفس الحكيم إلى السامع بأجمل عبارة » خيراً منه ، وأكثر دلالة على المراد بلفظ البلاغة .

وغن الآن ، وبعد أن مضت على هؤلاء المؤلفين الذين ندرسهم قرون عديدة نضع خلالها الفكر وتطور وتقدم كثيراً ، وبعد أن انصلنا بأفاني جديدة أطلعتنا على أولئك من الآداب الغربية والشرقية لم يكونوا يعرفونها ، كفن القصة وفن الأدب التمثيلي ، لم نعد نكتفي بفهمهم لبلاغة ولا تقتنع بحرفهم ، بل اتسع مفهومنا عن البلاغة أو فن القول الجميل ، وأصبحنا ندرك منها عناصر بارزة تفصل الكلام فيها ، وكانوا هم إما بين مكثف بالإشارة إليها باختصار ، أو مهمل لها تماماً ، وذلك كمعصري العاطفة والخيال .

والواقع أننا الآن لا نعد القطعة الأدبية قد استوفت جمالها إلا إذا حوت عناصر أربعة هي المكرة والعاطفة والخيال والأسلوب وكانت فيها هذه العناصر



غوبة مناسبة ونظر الى هذه القطعة - صفت أو كبرت - على أنها صورة لتجربة  
نفسية للأديب ترحع في كل الأحوال الى تفاعل نفس الأديب مع الطبيعة  
التي لا تفارقه ، ونرى أن هذا الأديب تزداد بلاغته كلما ازدادت قدرته على  
تقل هذه التجربة الخاصة به البنا بحيث يجعلنا نمش نفس تلك اللحظة التي عاشها  
ونشر بنفس التجربة ، وعلى هذا فهو مضطرب في اظهار الفكرة التي عصفت به  
عقله والعاطفة التي حركت شعوره فألمب فيها خياله الى ان يجمع من سردياته  
الماضية المختزنة في ذاكرته ولا شعوره صوراً واضحة متصلة تساعد على ابراز كل  
المشاهد المادية والحالات المعنوية بأمانة ، وانما يبرزها مستتباً بالأسلوب الخاص به ،  
والذي هو قطعة من نفسه ، بل هو صورة عنها ، واضح بوضوحها ، مرتبط  
بارتباطها ، مظلم بإحلالها ، راقص بطربها ، كشر بضمها ، كدرها ، ومن هنا كان  
لكل أديب أسلوب غير اسلوب الآخر ، والماط حصة به غير الفاظ الآخرة  
وكانت الألفاظ بصورة حصة صورة لمراج لأديب ، نقطة اذا كان كبير النفس  
او متكبراً متعاطلاً ، حيلة اذا كان دمث الأخلاق ، موسيقية اذا كان مرحاً  
شيطناً يري الدنيا له ضاحكة ، وانما يشرق صحتها من نفسه .

والفكرة في البلاغة العربية والتقد الأدبي العربي لم ينظر اليها على أنها تنظم  
الموضوع من أوله الى آخره ، لأن القصيدة العربية نفسها لم يكن لها فكرة  
عامة ، وسور القرآن الكريم كلها - الا بعض سور منه فقط - لم تكن تدور  
حول فكرة واحدة عامة تنظمها ، وانما كانت القصيدة مجموعة افكار ، قد  
تكون متباينة وقد تكون غير مترابطة ، جمع بعضها الى جانب بعض وكان  
لهذا كل بيت مستقلاً بفكرة بل كثيراً ما يشمل البيت على معنيين ، ويثير لذلك  
أبلغ ، وكذلك الأمر اذا كثرت فيه التشبيهات ولم يحتج معناه الى ان يكمل  
في البيت الثاني وذلك لأن العقل العربي يتنازع بالتعبير عن فكرته بإيجاز ، ويميل  
الى ذلك ، ويكره الاسهاب .



والعاطفة لم يفردوا البلاغيون في البحث ولم يعملوا صمن أبحاثهم ، كما أن النقاد لم يولوها حقها ، والشاعر العربي في التعبير عن عاطفته مثله في التعبير عن فكرته يميل إلى الإيجاز وعدم اللف والدوران ، والخيال الخالق الواسع مفقود عند العرب الأقدمين ، ولم يعرفوا إلا الخيال التصويري القريب المتناول الذي يقتصر على التشبيه بالاستعارة وقد سماه بعض من تكلموا في البلاغة بصور تأدية المعنى - كعبد القاهر - أو بالتصوير - كالملاحظ -

والأسلوب عبر عنه العرب بالنظم نثر أو بالسبك أو بالتأليف أحياناً أخرى وجعلوه قائماً على علم النحو وعلم المعاني بما فيه من تقديم وتأخير وإيجاز وإطناب وفصل ووصل كما سموه منسلاً سدي البياض والنديع . وحملوا وظيفته تأدية المعاني بترتيب الألفاظ ترتيباً مخصوصاً مراعى فيه نوعاً غير بمناه الواسع ، كما فهمه عبد القاهر الخوارزمي - وصارى ذلك - وجمعوا للألفاظ وظيفة مزدوجة : من حيث نطقها ، وروية ، وتلاوتها بحسب مدتها وسبقها - وهذا ما عبروا عنه بالفصاحة - ومن حيث حسن وضعها في مواضعها تدل على المهاري ، وقالوا ما معناه إن أسلوب الكلام يجب أن يختلف باختلاف المقام ، وكان قسم كبير منهم يقول إن البلاغة الإيجاز ، وذلك لفكرهم الإيجازي كما قدمت .

فلا بد إذن حين مقارنة تعاريفهم للبلاغة وعلاقتها باللفظ والمعنى بما نفهمه نحن الآن من لفظ « البلاغة » من مراعاة طبيعة الأدب العربي نفسه الذي يتطلب وضع قواعد بلاغية خاصة تلائمها ، ولا يمكن أن تطبق عليه قواعد البلاغة والنقد الحديثة انطباقاً تاماً أو واسعاً ، لا نفراده عن الآداب الأخرى بصفات مميزة فارقة ، والا وقعنا في الخطأ ، وكل ما يجب أن نعمله هو أن نستأنس بقواعدنا الحديثة استئناساً بكل ما كان في إمكان العرب أن يكتفوه في تعاريفهم البلاغية ، ولا نجور فنكلف قوماً بما لم يكن مستطاعاً في زمانهم .

وكانت تدور المركة بين فريقين منهم - ولا سيما بين عبد القاهر وخصومه -



حول نظم الكلام ، هل يراعى فيه ترتيب المعاني في النفس لتكوين المعاني المحبوبة . وبالتالي الألفاظ . خدما لتأديتها وصورا لترتيبها . في النفس ، أم تراعى فيه الألفاظ باعتبار تلازمها في النطق وفي الموسيقى ، وسنرى كيف يشن عبد القاهر لذلك حرباً شعواء ، على خصومه . ويلاحظ ان المؤمنين قد اختلفوا في مدلولات الفاظ الفصاحة والبلاغة والبيان ، وكثيراً ما كان أحدهم يقصد بأحدها ما يقصد غيره بالأخرى مما صيبن في حينه كما يلاحظ ان مما يقلق الباحث عدم تنظيم هذه الأبحاث وغيرها في كتب هؤلاء المؤلفين ، وكثير منهم يكررون الحديث فيها أكثر من مرة ، ويضطربون فيها ، فينقضون ثانياً ما افردوا أولاً ، وكثيراً ما يأخذ أحدهم عن الآخر شيئاً دون ان يعمل لمكره . فيما يأخذ فيما بعد صفحات بنقيضه . قد كان قد حده . كأنني هلال لم كرى مثلاً . وأظن ان العامل في هذا الاستمرار هو اختلاف الامة البليغة التي تعرض لهم ، من حيث تناسب عناصر البلاغة فيها كثرة ونقلة ، فقد نال فيها عناصر اللفظ او عناصر المعنى ، الخاصة . وهذا يتطلب مروة في قواعد البلاغة . ولما كان أكثر هؤلاء المؤمنين بوردن دول من سقوطهم فيعرضون لما بالنقد او الموافقة ، او يتركونها بدون تعليق ، ويذكرون في ثانياً ذلك او بعده او قبله آراءهم الخاصة دون ان يتبعوا في ذلك نظاماً ، آثرت في دراسة رأي المؤلف أن اذكر الآراء التي ذكرها غيره ، وما اخذ منها وما علق به عليها ، ثم رأيه صريحاً . اذا ذكره . وردّه على من يخالفه بعد ذكر نظرية المخالف ، ثم اورد نقدي لرأيه . وابدأ بالجاحظ .

\* \* \*

### الجاحظ

توفي عمرو بن بحر الجاحظ في سنة ٢٥٥ هـ وهو أستاذ المؤمنين القديين سندرس هذا البحث في كتبهم زمناً ، وكتابه البيان والتبيين فيما وصل إلينا ، هو الكتاب الأول الذي يتناول ما يتصل بعلم البلاغة من الأبحاث في اللغة العربية ، وليس



هو الوحيد بين كتب الجاحظ الذي يتناول فيه مثل هذه الأبحاث فقد تناولها أيضاً في كتابه الحيوان الذي أورد فيه خلاصة رأيه في البلاغة . وسبق هذا الكتاب عهداً يطلعا على الأفكار الأولى التي قيلت في هذا الموضوع والتي هي مستمدة من واقع الحال والبيئة ومفهوم أهل ذلك العصر عن روح البلاغة فهو يصور أذن مرحلة من مراحل تطور مفهومها الذي لا شك في أنه اختلف وسيختلف باختلاف الزمان والبيئة . ذلك لأن نظرة الناس للجمال سواء المادي منه والمعنوي ليست ثابتة . فعصر يرى ادباؤه أن جمال الكلام في الإيجاز ، وعصر تكون البلاغة فيه في الاطناب وقوم يفضلون جانب المعنى وآخرون يؤخذون بجمال اللفظ ، وقد يكون رأي الأدب في بلاغة رد ، مع قوي لمكرة في البلاغة صائفة في عصره قد وصلت إلى حد المجالة ، وحشي بها على القوي المعنى والجمال الأدبي ، فيأمر لمكرة لمالكسة بمريرته . وذلك يؤدي إلى حفظ التوازن نوعاً ما في الأدب في العادة .

على أن كتاب الجاحظ إذ كان له ميزة التفرد فيه سببه الاستطراد وعدم التنظيم ، فهو يأخذ في الفكرة ويميد ، ويتكلم عنها في عدة أماكن ، ويفصل بين فصولها والأحاديث عنها بأحاديث غريبة لاصلة لها بها ، ويتمم الباحث في تتبعه ودراسة فكرة معينة عنده ، وهذا شأن الجاحظ في كل كنه وفي كل الأبحاث التي يتناولها فيها ، وذلك راجع إلى أنه كان كثرثرة معارف ثقافية وأدبية في عهده ، فيها كثير من التعمير كما فيها جانب عظيم من الفوضى وعدم التجريد والتحديد والتنظيم وإلى أنه كان يصعد إلى خايط الجبد بالهزل ، ولهذا لا نراه في كتابه يأخذ فكرة معينة فيشبعها بحثاً وينتهي منها ثم ينتقل إلى غيرها وإنما يستطرد خلال الحديث عنها إلى غيرها في أحاديث طويلة تنسي القاري ما كان فيه أولاً وما هو بصدد تمحيه ودرسه . وكان عصر الجاحظ عصر ازدهار علم الكلام والخطابة السياسية كما كان عصر ازدهار الكتابة في قصور الخلفاء وكان



الجاحظ شديد الاتصال بهذا الوسط ، ولهذا نراه يتحدث عن آراء هؤلاء المتكلمين والخطباء والكتاب في البلاغة المتعلقة بالخطابة والكتابة أكثر مما يتحدث عن البلاغة في الشعر . والمقاييس البلاغية وإن كانت في الجانبين متقاربة إلا أن كثرة حديثه في جانب الكتابة والخطابة له صلة بحياته العقلية والفنية متكاملاً وكتاباً . ولهذا نراه يمدح المتكلمين من الكتاب كثيراً ويرى أن طريقتهم في الكتابة هي المثلى .

ولما كان كتاب الجاحظ فائحة لنيره من الكتب سيفه الحديث عن البلاغة فإننا نرى أن المصطلحات المستعملة في هذا الفن لم تكن قد حددت مقاييسها بعد بدقة ، ولذلك نرى أن الجاحظ يستعمل كثيراً ألفاظ البلاغة والفصاحة والبيان كترادفات تدل على معنى واحد يترجمها في العصور المتأخرة قد تمايزت مدلولاتها ولم يعد من دواعي لاثبت **بشئ معنى أحدهما** معنى الآخر ، وكثيراً ما يستعمل الجاحظ الفصاحة بمعنى السلافة . والمثال في عدم استقرار هذه المعاني الاصطلاحية عنده استعماله المتعددة لكلمة بيان في كتابه البيان . السيبس<sup>(١)</sup> ففي ص ٨ و ص ٤٠ و ص ٤٣ من الجزء الأول يستعمل كلمة بيان في مقابلة كلمة العجبة وبمعنى سلامة الطاق وحسن تأدية الحروف وفي ص ٩ و ص ٤٣ من نفس الجزء يستعملها بمعنى الفهم والافهام وفي المعنى الذي استعملها فيه القرآن من إظهار الفصيح والتعبير عن النفس في قوله : « خلق الإنسان طمعه البيان » . وفي ص ٥٩ من الجزء الأول يستعمل الكلمة بمعنى البلاغة حينما يورد إجابة جعفر بن يحيى لمن يسأله ما البيان يجواب ينطبق على ما يراد بالبلاغة ، ويؤيد الجاحظ هذا المراد بإيراده أن جواب جعفر ينطبق على قول الأصمعي في البلاغة . وفضلاً عن هذا فإننا لا نراه يتحدث عن كل ما نبهت فيه كتب البلاغة المتأخرة من تشبيه واستمارة وجناس وحشو أو يفقد لها فصولاً خاصة وذلك لأن هذه الأبحاث

(١) ملاحظة : أنشئت ال أمسية وأزمة طبع الكتب التي استقيت منها في نهاية البحث عند ذكرني المراجع ولهذا لن أذكرها مع المراجع في حلال البحث .



لم تكن قد انفجت بعد ، ثم لأن غرضه من كتابه لم يكن يستهدف شرح مثل هذا ، وإنما هو مجرد عرض لآراء وأحكام أدبية سريعة في بداية مراحلها بنقدها الحق والتوجيه . وأكثر ما نراه يواقع به في كتابه ويولي العناية هو الحديث في فصاحة الألفاظ ، وكيف يجب أن تخلو من التعقيد والتنافر وعدم الألفة والفراقة والسوقية ثم الاكثار من مدح الایجاز والوضوح وسراغة المقام في الكلام وإعطاء كل موضوع ما يلائمه من الألفاظ . وقبل التمرس لرأي الجاحظ نفسه في البلاغة بين اللفظ والمعنى يحسن إياد ما ذكره . هو من أقوال الناس قبله في البلاغة وفي اللفظ والمعنى صورة خاصة ، وذلك بأكثر ما يمكن من الاختصار ، ليستأنس بها وينسب مدى تأثيره . مصره . على حذو دراهم . أو كان هذا التأثير إيجابياً أم سلبياً .

ذكر الجاحظ في ( ص ٢٦ ج ١ ) من البيان وتندس رأي معاصره أبي داود ابن جرير في الخطابة المستحقة . خلاصته أن تلخيص إلهامي رفيق وأن الواجب ترك الغريب وإن بهاء الخطابة تخير اللفظ .

وذكر في ( ص ٤٩ ج ١ ) قولاً لابراهيم بن محمد في البلاغة يتلخص في أنها حسن لتأدية بحيث لا يفهم السامع من سوء إلهام الناطق ولا الناطق من سوء فهم السامع .

ويورد للبلاغة أربعة تعاريف لأربعة رجال من أئمة مختلفة ، لتفانيتها اتصال وثيق بالثقافة العربية حينئذ ، وهي الفرس واليونان ولروم والمقد ( ص ٤٩ ج ١ من البيان والتبيين ) فقال : « قبل للمارسي ما البلاغة ؟ قال معرفة الفصل من الوصل ، وقبل لليوناني ما البلاغة ؟ قال تصحيح الأقسام واختيار الكلام وقبل للرومي ما البلاغة ؟ قال حسن الافتصاب عند البداية والفرادة يوم الامانة ، وقبل للهندي ما البلاغة ؟ فقال وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الاشارة » . ثم قال وقال بعض أهل الهند : « جماع البلاغة البصر بالخبرة والمعرفة بموضع الفرصة » . ثم قال



- أي بعض أهل الهند - : ومن البصر بالحجة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الانصاح بها إلى الكناية عنها إذا كان الانصاح أوسع طريقة وربما كان الانصراف عنها صلحاً أبلغ في الإدراك وأحق بالظفر .

وبذكر (ص ٥٢ ج ١ البيان والتبيين) الصحيفة الهندية التي دفعها ابن الأَشتال للتراجمة لينتجوها إلى العربية وفيها صفات الخطيب الحسن وتتلخص في أن يكون حائزاً على الصفات الشخصية من تقية وجسبة التي تعبته على الخطابة والتأثير في الناس وأن يكون متغير اللفظ بلاثم بين المقام والمقال ، لا يدقق المعاني كل التدقيق ولا يتقح الألفاظ كل التنقيح إلا حين الكلام مع العالسة ، وأن يحسن لفظه تأدية معناه ، ويكون كلامه حس الارتباط خالياً من لثاقش ، ولعله موثقاً وأن يفهم كل قوم بقدر طاقتهم .

وبذكر رأي أيرامس من مؤلف (ص ٥٢ ج ١ البيان والتبيين) في اللفظ والمعنى وهو أنه ليس من لفظ يسقط أبداً ولا من معنى يبور أبداً حتى لا يصلح لمكان من الأماكن .

ونرى في (ص ٤٠ ج ١ من نفس المرجع) أعربياً يعرف البلاغة بأنها الإيجاز في غير عجز ، والاطناب في غير خطل .

ويصف ثمانية بن أشرس جعفر بن يحيى بالبلاغة (ص ٥٨ ج ١) فيقول إنه لا يرتقب لفظاً قد استدناه من بعد ، ولا يلتزم التخلص من معنى قد استعصى عليه طلبه .

ويصف جعفر بن يحيى البيان (ص ٥٨ ج ١) بما معناه أنه كمال التأدية مع الوضوح ، وعدم التكلف والتعمق الكثير ، والاستغناء عن التأويل ، وبعث على ذلك الجاحظ بأنه هو معنى نفس قول الأصمعي : «البليغ من طبق المنصل وأغاثك عن المفسر» ثم نرى ثمانية في نفس الصفحة يمدح كلام أم جعفر بأنه بالتدبة إلى كلام ابنها «أجود اختصاراً وأجمع للمعاني» فلا يخرج كلامه عن معنى الإيجاز الذي



نرى ثمانية بعد ذلك في ص ٦٣ ينصح الأدباء ان يأخذوا به قائلاً : « ان استطعتم ان يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا » -

ويسأل رجل عمرو بن عبيد عن البلاغة ( ص ٦١ ج ١ البيان والبيان ) فيعرفها أخيراً - بعد ان يجيب عنها متجاهلاً بعدة اجوبة لا تتعلق بمواد السائل ولا بمناها المتداول متجاً في ذلك اسلوب الحكميم - بأنها تعبير اللفظ في حسن الافهام . وما ذكره في صفتها قوله : « وتزيين تلك المعاني في قلوب المرعدين بالالفاظ المستحسنة في الآذان » المقولة عند الأذهان ، وينصح بان لا يطول الكلام لأن طوله يدعو الى التكلف .

وفي ص ٦٣ من نفس الجزء يذكر قول مضموم ، ومعناه ان الكلام البليغ يتصف بحسن التعبير ، وتوضيح وهو : « لا يكون لكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لعمه ولهذه معناه فلا يكون معناه الى سمعك أسبق من معناه الى قلبك » . واورد الخاضع ان من يتقنع من عن البلاغة فقال - ( ص ٦٤ ج ١ البيان والبيان ) : انها اسم جامع لمعان تحري في دحوه كثيرة بأن الاليجاز هو البلاغة - الا في مواقف الخطبة بين الصالحين واصلاح ذات البين بالاطالة بنهر غطل ولا املال - وان البلاغة ايضاً في دلالة صدر الكلام على حاجة التكلم وفي اعطاء كل مقام حقه . واورد كلام بشر بن المعتمر فيما يجب ان يتوفر في الكلام ليكون بليغاً ( ص ٦٥ ج ١ البيان والبيان ) ومؤداه ان الكلام يجب ان يلم من التوعر والتعقيد الذي يستهلك المعاني ويشين الالفاظ وان حق المعنى الشريف ، اللفظ الشريف وان يكون اللفظ رقيقاً عذباً وغزاً سهلاً والمعنى ظاهراً مكشوحاً وقريباً معروفاً وان تدار شرف المعنى على الصواب فلا يرفسه انه من كلام الخاصة ولا يضيحه انه من كلام العامة ، وان يوافق المقال وان يطلع من بيان لسانك وبلاغة قلمك ان تؤمومة العامة معاني الخاصة وتكسوها الالفاظ التي تفهمها العامة ولا يحقرها الاكفاء ، وان تضع كل كلمة في موضعها دون اكرامها .



ويقول إن البليغ إنما يرزق ذلك موهبة لأن الشيء يحسن إلى ما يشاكله ، ويجب عليه أن يوازن بين أقدار المعاني وأقدار المستمعين وأن يجعل لكل مقام مقالاً . وذكر ما عابه الأصمعي على شعر الخطيئة ( ص ١١٥ ج ١ البيات والبيتين ) من الصنعة وتفضيله شعر النايفة الجمدي لأنه طبعي خال من الصنعة فيه لوط بآلاف وخمار بوافٍ - على حد تعبير الأصمعي - ، ثم عاد إلى ذكر رأي الأصمعي هذا مرة ثانية ( في الجزء الثاني من البيان والبيان ص ٦ ) وعلق عليه بأنه يخالف رأي الرواة والشعراء .

وأورد ( في ص ١٤١ ج ١ من نفس المرجع ) قول بعض الربانيين في بعض مواعظه محذراً من تأثير الكلام البليغ في إضلال الناس وقد جاء في جملة : « والمعاني إذا البست الآلهام الكريمة ، وضمت الأوصاف الربيمة ، تحولت في العيون من مقادير صورها ، وأرست على حقائق أقدارها ، وصارت الألفاظ بمعنى المراض ، وصارت للمعاني في معنى الجوارح » .

وقد أورد الملاحظ كل هذه الأقوال السابقة التي احتسرتها من دون أن ينتقدها أو يعلق عليها ، ولم يذهب إلى أنكر أي قول منها ، أو الانتقاص منه فكأنه يوافق على ما تضمنته .

وإذا تأملنا ما ورد في تعاريف وأوصاف البلاغة السابقة فنجدها أمانتاً عريضة مبهمة عامة لا يبين العناصر التي إذا توفرت في الكلام كان بليغاً ، وأما وصف ناعية أو نواح من البلاغة تنطبق على كلام دون كلام ، أو تعريف لها من حيث غرضها وفائدتها أو وصف عمل من جملة أعمال إذا قام بها البليغ في نظم كلامه استطاع أن يجعله بليغاً . ولم يحسم أي واحد منهم حول ما ندركه نحن من مفهومها الآن وهو أنها الجمال في القول وأن علم البلاغة هو درس فن القول وبيان مواطن الجمال فيه ، والأسباب والوسائل التي تساعد على إيجاده ، كما أن كل هذه الأقوال لم تتعرض إلى جوهر النظرية التي نحن في صدد دراستها الآن . فلم تبين فيها إذا كان موضع الجمال في الكلام هو الألفاظ على حدة أو المعاني على حدة أو كلاهما معاً .



صحيح أن بعضها امتدح جمال الألفاظ وخلوها من التناثر، ووضوح المعاني وسلاستها من التقييد، وحسن السبك وجودة تأديته للمعنى، ولكنها على كل حال لم تبين قيمة أحد الطرفين بالنسبة إلى الآخر وتناولت الكلام عنها باختصار وإيهام. فمن المسلم به أن للكلام عنصرين في جملة عناصره هما اللفظ والمعنى وأما إذا حنانيه حسن ولكن هذه المادة التي هي المعنى والتي يبرز عنها بالألفاظ المنظومة وفق ترتيب معين بدونه لا يكون الكلام دلاً ولا جليلاً، لم تناقش قيمتها بالنسبة إلى الصورة التي ظهرت فيها، ولم يبين فيها إذا كان الجمال في سبك الكلام راجعاً إلى ترتيب المعاني في النفس، أم إلى توالي الألفاظ في الجرس كما لم يبين فيها إذا كان ترتيب الألفاظ تأسساً لترتيب المعاني الحزنية التي تنظم المعنى الكلي أم تابعاً لمراعاة السجع هذه لأننا معها مع بعض قطع لنظر عن معانيها.

وهذا هو أساس نظرية عبد القاهر التي دعينا إلى معاجة هذا الموضوع.

هذه الأحكام لمحة إبداعية في وصف للكلام "البلغ" وتحديد معنى البلاغة بصورة تقريبية كانت مبنية على تذوق لأدبي أصرف السريع، ولم تكن مبنية على دراسة علمية محصية لورثتنا كانت لها حيزاً من دراسات المتأخرين التي جمعت البلاغة في قواعد مبنية على نظرية "تنمب القدمين في دراستها وحفظها"، بدون أن تساعد على تذوق الأدب أو إثباته بل ربما كانت شراً على من يأخذ نفسه بها إذا لم يكن ممن يتمتعون أنفسهم بدراسات خصوص كثيرة من الأدب الرفيع.

وإذا أردنا أن نرسم صورة عامة للبلاغة من مجموع هذه النصوص، وهي الصورة التي يظهر أن الجاحظ قد ارتضاها لأنه أوردنا كما قلنا دون أن ينكرها، قلنا أن البلاغة معنى شريف بديلاً مع لفظ شريف جميل بحيث يكون منها كلام خال من التقييد والتوهم والتناثر، مناسب لمقتضى الحال من حيث الإيجاز والاطناب واختيار الألفاظ والمقام، واضح الغرض جميل الصور والأسلوب خال من الألفاظ السوقية والفريية والمعاني المتبذلة قريب من الفهم بعيد من التكلف خال من التناقض وضعت اللفظة فيه موضعها وكانت أصفاً وطبقاً للمعنى الذي وضعت له.







ثم قال وذهب الشيخ الى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها المعجمي والمربي والقروي والبدوي وانما الشأن في اقامة الوزن وتغيير اللفظ وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك وانما الشعر صياغة وضرب من التصوير .

فالجاحظ في تقدمه هذا يرى المعاني موفورة لكل انسان ويرجع ناحية اللفظ على ناحية المعنى صراحة ، وهو انما يقصد بالمعاني المعاني العامة كوصف الرجل الكريم بالخير وما اشبه ذلك ولا يريد بها المعاني التفصيلية الجزئية ، ولا هذه المعاني الثابتة التي يسميها عبد القاهر الجرجاني معنى المعنى والتي هي الصور التي يبرز فيها المعنى الابدائي في ثوب قشيب مزدكش ، الا ان الجاحظ اجل ولم ينصل ويؤخذ عليه على كل الاحوال اهماله جانب المعنى الذي هو في الحقيقة ، بالنسبة للألفاظ ، كالروح بالنسبة الى الجسم ، وانما وضعت الألفاظ لتدل على المعاني ، الا انه يجب ان لا يجب عن ذلك ان الجاحظ في هذا النص يضع في جانب اللفظ امورا اخرى كصحة الوزن وكثرة الماء وجودة السبك ويضيف الى ذلك حكمه بان الشعر صياغة وضرب من التصوير فهو قد راعى اذن في جمال القول الفني ناحية الخيال بذكره التصوير وناحية الأسلوب والنظم بذكره السبك والصياغة ثم راعى بقوله كثر الماء ، الذي يعبر به عن الحياة المنبثة والمنبثة من خلال القطعة الفنية ، ناحية العاطفة ولكن بكثير من الاختصار والابهام . وهو يدلنا على انه كان يشعر بشيء من جمال امراز الأديب للعاطفة دون ان يحسن التعبير عنه . وهو ما كان يعبر عنه غيره بقوله : ان هذا الكلام له ماء ورواق .

وفي هذا النص نرى الجاحظ خلوقا لبشر بين المعتد وغيره من الذين ذكر آراءهم في البلاغة يتعاز الى جانب اللفظ وينصره ولا يبق آخذاً بآرائهم من أن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف كما قال بشر - فيكون اللفظ مع اعطائهم قيمة كبيرة ، له ثابما للمعنى وكل ما نصحووا به هو أن يحسن اختياره بحيث يحسن تأدية المعنى ويكون فصيحاً ، ولكنه يحمل على المعنى ويتكرر أن يكون له



شأن - وإنما استقره الى ان يجوز عليه مبالغة ابي عمرو الشيباني في صبرته بحيث  
 عد من القول الجميل ما ليس منه لجود أن معناه تضمن حكمة برغم أنها كانت  
 جافة لم يحسن تصويرها ولا سبكها ولا اختيار ألفاظها - ولكن الجاحظ لم ينصر  
 اللفظ هذه الصورة إلا في هذا المكان - أما في غيره فهو يوجز في تعريف الكلام  
 البليغ ولكنه غالباً يقرون حسن اللفظ بحسن المعنى ففي ص ٤٢ من الجزء الأول  
 من البيان والتبيين يقول ما معناه أن حسن الكلام يزداد كلما كان المعنى أظهر  
 وذلك يدرك بوضوح الدلالة وحسن الاختصار ودقة المدخل ، وفي ص ٤٧ من  
 نفس الجزء يقول ما خلاصته أن أحسن الكلام ما كان موحزاً واضح المعنى  
 صادراً عن شعور صادق شريف المعنى طبع اللفظ صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه  
 مصوناً عن التكلف وجيند يؤثر في السامع فهو يخرج من القلب ليقع في القلب  
 ويصنع فيه ما يصنع العيث في التربة الكريمة ويرى في هذا الوصف إدراك  
 الجاحظ للأثر العاطفة وصدق الاحساس في تكوين القول الجميل ، وقد راعى فيه  
 جانب المعنى وقسطاً من جانب الأصوات ولكنه لم يذكر جانب الخيال بخير أو شر -  
 وفي ص ١٩٦ من نفس الجزء يتكلم عن الكتاب فيقول إنهم يفتخرون الألفاظ  
 وينتخبون المعاني وأنهم يأخذون جانب الألفاظ العذبة والمخرج السهلة والطبع  
 المتسكن - يربد به الموهبة الخاصة بالأديب - والسبك الجيد والكلام الذي  
 له ماء ورونق ، فجمع بين اختيار اللفظ واختيار المعنى ولم يهمل الأخير - وفي ص ٤  
 من الجزء الثاني من البيان والتبيين نراه يعطي للمعاني قسماً أيضاً الى جانب  
 الألفاظ ووضوح الدلالة بحيث لا يجهد المستمع نفسه لفهم ، ويقول إن هذا يدرك  
 بعدم التكلف فإن كلام الأصراب إنما حسن لأنه خلا من الألفاظ المسخوطة  
 والمعاني المدخولة والطبع الردي ، والقول المستكراه ، وكل هذه الصفات الرديئة  
 أكثر بين المتكلمين أهل الصنعة ، وغوا ( في ص ٨١ من الجزء الأول من البيان  
 والتبيين ) يمدح الایجاز فيقول : « وهم يمدحون الحذف والرفق والتخلص الى حبات



القلوب وإلى إصابة عيون المعاني فيقولون : « أصاب الهدف وفرطس وأصاب  
الفرطاس ورعى فأصاب الغزاة وأصاب عين الفرطاس إذا بلغ النهاية في الإصابة » .  
وفي كل هذا نراه لا يخرج عما ذكر من أقوال سابقه في البلاغة .

ثم نراه يذكر ( ص ٤٨ من نفس الجزء ) حقيقة نفسية هي أن المعنى الخفي  
واللفظ الدنيء أسرع حفظاً من اللفظ الشريف والمعنى الرفيع ويتصح بحسن  
الاختيار حين الحفظ لأن ما يكتسب بمجالة السهولة في ساعة لا نغوه بمجالة  
أهل الفضل سنين .

ويذكر في ص ٤٣ ج ١ من البيان والتبيين أن المعاني لا تنفصم بمعكس أسماء  
المعاني - أي الألفاظ فهي معدودة وبذكر في ص ٧٥ من نفس الجزء أن الأسماء  
لا تستوعب المعاني لهذا يسمى حسن لاختياره ويجب عطاء كل موضوع الألفاظ  
التي يستحقها ويقول ( في ص ٨١ من نفس الجزء ) أنه قد يحتاج إلى السخيف  
من الألفاظ للسيف من المعاني ، ويحيل هذه الأمثلة - فكرة تلازم الألفاظ  
مع المعاني والمواضيع التي جيء بها لأسمائها يقول في ص ١٣ من نفس الجزء  
إن القرآن قد استعمل ألفاظاً دين سرديتها في صبيح دون أخرى ( وذلك  
لتأدية هذه اللفظيات نبرات ومعاني إضافية كائنة فيها تلازم مع الموضوع الذي  
تقال فيه ومع مكانها من الجملة ) وضرب مثلاً على ذلك استعمال القرآن للمعطي  
المطر والفيث في موضعين مختلفين من حيث المقام وقال في نفس الصفحة ما مؤداه  
إن العامة لا تصلح حكماً في انتخاب الألفاظ اساد ذوقها فقد تأخذ اللفظ القبيح  
وتترك الجليل كما قد يشهر عندها من لا يستحق الشهرة .

وسيل الجاحظ إلى ناحية اللفظ في جمال الأداء يظهر في حمله على تناثر الألفاظ  
في الشعر والنثر وضربه أمثلة من الشعر عليها ( ص ٢٧ ج ١ من البيان والتبيين )  
وفي قوله بضرورة تلازم الألفاظ بعضها مع بعض في الكلام ليكون مسبوكة  
سبكاً واحداً جيلاً ( نفس الصفحة والجزء السابق ) ثم كلامه في الحروف التي  
لا يتلازم بعضها مع بعض وذكرها بالتفصيل ( ص ٣٩ من نفس الجزء ) ، ويظهر



تفضيله ناحية اللفظ أيضاً في إلحاحه على امتداحه في كل مناسبة فهو يقول بأن الكتاب هم أمثل الناس طريقه لأنهم قد التمسوا من الألفاظ ما خلا من التوسع والوحشية والسوفية السافطة (ص ٧٦ من الجزء الأول : من البيان والتبيين) ثم يكرر ذلك (في ص ٨ من نفس الجزء) فيقول إن اللفظ يجب أن لا يكون عامياً سافطاً سوفياً وكذلك يجب أن لا يكون غريباً وحشياً إلا حين الكلام مع الأعراب الذين فطروا على ذلك ويظهر في هذا القول فكرة ملازمة المبالغة للمقام . ويورد (في ص ١٤٢ من نفس الجزء) إلى الإلحاح على هذا المعنى فينصح بتجنب السوفي وعدم الإيغال في تهذيب الألفاظ وتوخي غرائب المعاني ، وأن ينتخب المتكلم الحالة الوسطى ويرجع (في ص ٣ من الجزء الثاني من البيان والتبيين) بعد ذلك فيقول (إن اللفظ يكون حساً حين يكون كريماً متقيماً خالياً من المضول والتعقيد .

ويخالف الجاحظ رأي الاصمعي في : الحلة على شراء الصنعة (ص ٤ ج ٢ من البيان والتبيين) ، وذلك على ما يظهر لاغياره في جانب اللفظ فتراه يستحسن تنقيح ذوي الصنعة لتتاجهم الأدبي .

ويستخلص من كل ما مر في كتابي البيان والتبيين والحیوان الجاحظ أن أحكام المؤلفين في البلاغة حتى عصر الجاحظ كانت بدائية مبسطة مبنية على الذوق تشمل اللفظ والمعنى وعناصر غيرهما ترجع إليها في غالب الأحيان ، وأنهم لهذه النظرة المجردة لم يكونوا ينصرون جانباً على آخر إلا ما كان من أبي عمرو الشيباني الذي نصر في إيهام جانب المعنى . فلما جاء الجاحظ توسع في بحث البلاغة إلى درجة ما ، وتعرض لأبحاث المعاصرة في عرفنا بصورة خاصة ، كما ناصر جانب اللفظ بمعناه الخاص عنده الذي يشمل جانب الأسلوب وجانبي العاطفة والتصوير أيضاً .

نسيم المحصي

( يقيم )

م (١)

\*\*\*\*\*



## البلاغة والأسلوبية في مقارنة النص الأدبي

ترجمة: جهينة علي حسن (\*)

بعد ظهور البلاغة باعتبارها نظاماً متميزاً، الشاهد الأول لتفكير حول اللغة. بحلى ذلك لأول مرة، خلال القرن الخامس الميلادي، حيث ارتبطت بالموسيقى والأساطير، قصص التديب ونجائز كل ما من شأنه عرفه بناء القول والحفاظ على قيمته إن هذا، ما شكل المواد الأولى لمعاد البلاغة. فبدأت دراسة اللغة لا باعتبارها لساناً فقط (كما نتعلم لسان معيناً) لكن باعتبارها خطاباً/علمين ذويهم، لأن الصداقة، أصبحت سلاحاً ضرورياً لتعايش مع ديمقراطية المرحلة. من ثمه تأتي أهمية تلقين فن الكلام، مما جعل البلاغة في هذه البدايات، عبارة عن تقنية، تمكن صاحبها من الوصول إلى هدفه.

(\*) جهينة علي حسن مترجمة وباحثة سورية، تقدر في الدوريات المحلية والعربية



هامة تمثلت - غالباً - في أعمال فونتانيير/Fontanier. هذه الاتجاهات، تجد مبرراتها فيما يلي:

أ - ظهور التفكير الرومانسي، وتصوره للشعر باعتباره حركة غير عقلية ومتضمنة لمقاربة معينة.

ب - التأكيد على لا جدوى كل قاعدة ثابتة.

ج - سيطرة التفكير التاريخي داخل الدراسات الحديثة للغة (اكتشاف اللغة الهندوأوروبية).

د - اعتبار التفكير البلاغي، تفكيراً سynchronique، في كل المحاولات التصنيفية للبلاغيين.

إن هذه الاهتمامات، انصبحت على الومع أكثر من التحليل وكشف المقولات اللسانية التقنية. وبهذا، تراجعت البلاغة باعتبارها نظاماً إخبارياً، كما تلاشت مقولاتها الفرعية لتلاحظ نوعاً من التجديد، ارتبط - غالباً - بالصور. لكنه تجديد، ارتبط باللسانيات الحديثة، أكثر من ارتباطه بالبلاغة القديمة.

#### الأسلوبية

تعد الأسلوبية الوارث المباشر للبلاغة. إنه ارتباط غير اعتباطي، تكون في أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين. فإذا كانت فكرة الأسلوب حديثة، فإن مفهومها ليس كذلك. وكل بحث حول الأسلوبية، يجب أن ينطلق من هذا التصور. في هذا الإطار، يمكن تحديد اتجاهين أسلوبيين: انطلاقاً من القرن الثامن عشر، برز نقد

وبهذا المعنى، فإن للبلاغة خاصية براغماتية: غالباً ما تنصب على التواصل مع المتلقي. إلا أن المعرفة التامة بخصائص الخطاب، تجعله أكثر نجاعة.

إن العهد الأرسطي وبلاغته، ليتطلب معرفة شاملة لعدد من المقولات والقواعد. وهو ما اصطلح عليه اليوم «اللسانيات». إنها بلاغة حقبة معينة، قبلية لأرسطو، ومتضمنة لأجزاء خاصة. ومن جهة أخرى، فإن البلاغة القديمة لا تهتم بدراسة أنماط الخطاب الثلاثة المحددة من قبل الحبيثيات المرتبطة بها: الاستشارية التي توازي - تقريباً - الخطاب السياسي الموجه لمجموعة معينة، قصد التوجيه أو الردع. الفضائية ترتبط بموضع الاتهام أو الدفاع. إنه خطاب مدح، ذم أو استنكار، غالباً ما يرتبط بأفعال المتكلمين. وعلى الرغم من أن الإغريق قد اهتموا بأخذ هذه الأنواع البلاغية، فإن ذلك، يصب في مجراها العام.

خلال العشرين قرناً السالفة، عرفت البلاغة تحولات هامة إذ لم تعد تهتم بالجانب البراغماتي المباشر، ولا بتلقي طريقة الإقناع، بقدر ما تبحث عن كيفية بناء الخطاب اللائق. كما تلاش اهتمامها بالأجناس الامتشارية، الفضائية، إلخ. لتجعل من الأدب موضوعها المتميز. مما أدى إلى تقلص اهتمامها بهذا المعنى، اختزلت البلاغة في فن واحد. إنه فن الأسلوب. فانطلاقاً من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، اهتمت البلاغة بتبيان سبيل للصور/Figures. أما بداية القرن التاسع عشر، فقد عرفت اتجاهات بلاغية



كرومو Cressol. فقد حثنا بشكل نسقي مجموعة من المكونات: الأصوات، مكونات الخطاب، البنى التركيبية، المعجم، إلخ. وقد ارتبطت في جميع الحالات بتصورات خارجية، وفي الوقت نفسه، يتم الانطلاق من النسق.

#### ب- أسلوبية ليوسبيتزر Leo Spitzer،

بعد باني بعشر سنوات - تقريباً - دشنت أعمال اتجاهات الأسلوبية المعاصرة. ففي المرحلة الأولى، حاول بناء علاقة بين الخصائص الأسلوبية للنص ونفسية المبدع. إنها عودة إلى فكرة بولسون: الأسلوب هو الرجل، فاهتم سبيتزر برؤية الكاتب للعالم، أكثر من اهتمامه بعزيميات الذاتية. وفي مرحلة لاحقة، تجاوز فكرة وجود كاتب خارج النص، واكتفى بوصف النسق المنبثق من الأسلوبية، لنفسه. إن مفهوم العمل الأدبي، عند سبيتزر، أكثر شساعة من مفهومه عند باني لأنه يرجع إلى الفكر، أكثر من رجوعه إلى الشعور. فالذي يميز العمل الأسلوبي، هو نمط وجوده داخل النص، يمدد القارئ (ينقد) بشكل أو بآخر. إما لأنه متواتر أكثر، أو لأنه غير مبرر داخل نسقه أو مؤكد بإفراط، إلخ. خلال المرحلتين، بقي سبيتزر مرتبطاً بتحليل الأعمال ولم يبحث في بناء نسق أسلوبية للنص، معين لأن هذا التصور، (المسمى - غالباً - بالأسلوبية) سيعرف اهتمامات لاحقة.

#### رؤية

إن طروحات كل من باني وسبيتزر، تجسد عمود البحث الأسلوبي الحديث،

الأسلوب أو فن الكتابة. وهما تصنيفان لمحددات تطبيقية حول وسائل الكتابة الحيدة، استنتجت من الأعمال الإبداعية الكلاسيكية بشكل معياري استمر إلى اليوم، من جهة أخرى، يبرز تصور - في الحقبة نفسها - تلخصه عبارة بوفون Buf-fon: «الأسلوب هو الرجل نفسه» (على الرغم من أنها تحمل معنى مخالفاً داخل سياقها الخاص).

بمعنى أن المبدع، يكون حاضراً في إبداعاته، بطابعه وخصائصه.

ثمة اتجاهات عدة من الأسلوبيات المعاصرة تمثلت أهمها فيما يلي

#### أ- أسلوبية شارل باني Charles Bally (١٩٠٥)،

تميزت بالوصيفة وليس المفيدة. كما تهتم بالكتابة والأدب عامة بل اللغة. بناء أسلوبية عامة للكلام انطلق باني من كون اللغة تعبر عن الفكر والشعور، باعتبار هذا الأخير، مكوناً أساسياً لموضوع أسلوبية خالصة. بمعنى أن الأسلوبية، لا تهتم باللفظ، لكن بما تبلور داخل الملفوظ. مما جعل باني يميز نمطين من العلاقات: معنى الأول أفعالاً عادية نخمر بواسطتها عن الشعور المبرر من العطف المتقني. أما الثانية، فتستوجب الاستحضار وتكشف عن المحيط اللساني. إنها أفعال، تستخلص من المعجم وبدرجة أقل من التراكيب. كالأفعال يحتوي على أشكال مماثلة، فيما يختلف التعبير عن النكرة باختلاف الحمولات الشعورية. داخل استنكر نفسه ثم يعيد أسلوبيات أخرى مسروبة Namouzou.



وتصنيف المرادفات، وهو ما ذهب إليه بالي Bally فإنه ارتبط اليوم بعلم الدلالة Se-manique، لأن التصليم باختلاف المرادفات، ليس سوى نوع من الأسلة التي لا تفصل بين الأسلوب والمجمعي. وهو ربط، سبق لبالي أن أقامه، واكتفى بذلك وطبعة تمهيدية ومؤقتة، لكنها قد تحدد داخل مجال خاص.

إذا اعتبرنا أن داخل كل قول لساناني، تتعدد مجموعة من العلاقات، القوانين والتعارضات. هذه الأخيرة لا يمكن تفسيرها بواسطة فاعلية اللسان، لكن بماعلية الخطاب، هي هذه الحالة نتعكن من بناء طريقة لتحليل الخطاب تأخذ مكان البلاغة القديمة باعتبارها علماً عاماً لختلف الخصائص. هذا العلم يحتوي على نصيبات عمودية مثل الشعرية Poetique التي تهتم بالخطاب الأدبي فقط، وأخرى أفقية، مثل الأسلوبية Stylistique.

إن موضوع هذه الأخيرة، يتشكل من الأشكال المتعلقة بجمل الخطابات، وقد ارتبطت بمجالات قديمة مع تجاوز المظهر الموضوعاني للخطابات أو بنظائهم التركيبي. إن دراسة الأساليب ضمن هذا الاتجاه، جمل أغلب الأعمال الحديثة تشكل معوره الأساسي.

#### النص عن

Ducrot (Oswald) G. (Tzvetani)  
Die Tionnaire Encyclopedique des Sci-  
ences des Langage, 4er Tr.Ed Seuil, Coll.  
Po nrs, 1979, de 99 a 104

تحت باهطات مختلفة مما أطرز اتجاهات أسلوبية عدة: أسلوبية Linguistique، أسلوبية أدبية Littéraire، أسلوبية الشفرة du code، أسلوبية الرسالة Message، أسلوبية التعبير Expression، أسلوبية التكوين Genetique، إلخ... إلا أن هذا التعارض لا يخرج عن كونه ظاهرياً. يمكن اختزاله في علاقة النظرية بالتطبيق. فإذا قمنا بتبيان تفاعل مجموعة من المقولات قصد بناء الخصائص الأسلوبية لنص معين فإننا نربط، هذه المقولات بنظرية معينة: لسانية، بلاغية أو أسلوبية، إلخ... بخلاف ما إذا قمنا بدراسة الخصائص الأسلوبية للسان معين، فإنه يتمذر التركيز على النصوص التي نجسدها، إنها علاقة معاكسة لعلاقة الشعرية بالقارئ، على الرغم من أن التحليل الأسلوبى لشخص معين ينبغي بعض التقنيات الخاصة به.

إن هذا ما جعل جاكسون R. Jakobson يدعو لدراسة العلاقات البراعمائية بين العناصر المكونة لنص معين. فيما ذهب ريفاتير M. Riffaterre إلى اعتماد العلاقات النسقية. لكنها ليست النمط المعرفي الأساسي لكل نظرية تستهدف بناء أسلوبية ذات نظرية جد واسعة بالمقارنة مع أسلوبية بالي (لا تتحدد في التعبير التأثري داخل اللغة فقط)، إنه بحث عن الوسائل الخاصة لتحليل النصوص أو تحليل الأعمال الأسلوبية. وهو ما دعا إليه سبيتزر لأن ذلك يستوجب إدماج هذه المشاركات النظرية. داخل نظام منسجم ومبني على خصائص اللغة. كما يجب تحديد موضوع الأسلوبية. فإذا كان لساناني بقوة بمقارنة



## دراسات في بنية القصيدة الحديثة البنية والرؤيا: التجسيد الإيقوني

د. كمال أبو ديب

حاولت ، في عدد من الدراسات السابقة ، بلورة نظرية نقدية بنائية محورها الأساسي اكتشاف علاقات التجسيد المتداولة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويحلوها والبنية اللغوية التي تتجلى عبرها هذه الرؤيا . وتهدف دراسة الحاصرة إلى متابعة تطوير هذه النظرية مركزة الآن على بنية القصيدة الحديثة بشكل خاص .

تشكل بنية القصيدة الحديثة عينا من التشبيك والتعقيد والتفرع يجعل تأسيس «شعريات» جديدة بلغة من الشعر الحديث عملاً على درجته كدرجة جداً من الصعوبة من هنا الضرورة بقصوى لتناول النماذج الشعرية نموذجاً نموذجاً ، واكتشاف مكوناتها المهيمنة ، وبلورة لتجاوز الفردي الخاص في كل منها ، ثم جهاز ذلك كله إلى تصديق الكتاب اليميني أو ، بعبارة كلود ليفي شتراوس ، « اكتشاف الأضافين المتغيرة في الشكل » ثم اكتشاف آليات لتغير الأمر من على مستوى كلا المصاحف والأشكال ، حينها حينها يتحقق سقي هذا الشعر وبين أهم العناصر لكونه للشعرية ، في تصويري ، الفضاء المصري الذي تتحرك ضمنه القصيدة وتنمي.

وقد شغلت مشكلة هذا الفضاء عدداً من الدارسين ، من أبرزهم غاستون باشلار<sup>(١)</sup> ورومان ياكوبسن . وقد عالج الدرسون الفضاء الشعري من منظورات مختلفة : وبمفاهيم متباينة وليس غرضي هنا استعراض آرائهم بل تنمية بعد آخر لتناول الفضاء الشعري ضمن إطار نظرية جديدة فيه (أسعياها «الانقبضة»<sup>(٢)</sup> إلى أن نتاح لي مصطلح أفضل لرصدها أن ما أهدف إليه هنا هو ، بالتحديد ، تجسيد النص الشعري لفصله الرؤيوي في لغة تمتلك هي بديها خصائص الفضاء الذي يجسده النص

في تشكيل شعري يمتلك خصائص دهلية ، في حالة من الحركة الحيوية (الديناميكية) التي تسمح اسعد الرؤيوي تجسدها إيقونياً ، وتحيل النص الشعري نفسه إلى تحقق لعلاقات حوار حدي غني بين أبعاده المختلفة كلها وتوقف بين التصويرين بشيئ أشير إليهما هنا محاولة فريدة قام بها حديثاً «أبييل لأفريير»<sup>(٣)</sup> (Lafontiere) اصطريفي إلى إعادة النظر في هذه الدراسة للسعي إلى بلورة

ومع أن ما أقوله قد يعطي انطباعاً بأن ما يشغلي هو مصطلح انماط الشعر المحسوس (Concrete poetry) فإن الأمر ليس كذلك بالضبط . وأمل أن يمحلي الفرق بين المصور الذي يسعى إلى بلورته و المصور الذي يصدر عنه انشعر المحسوس خلال منامي هذه الدراسة وهو ، جوهرها ، فرق بين استغلال الطاقف التشكيبية الخارجية لعدة ضووباً وتنمية التصورات والدلالات والمكونات الرؤيوية





وحدة عضوية متنامية ، أوفضنا هذه المفاهيم (كما فعلت في دراسات سابقة للشعر القديم في سياق جامعية وعيسية منه) فإن لمة إجماعاً على أن القصيدة الحديثة تمثل وحدة متكاملة يعبر عنها بأنها «وحدة بين الشكل والمضمون» بلغة ابنك القسدي التي اصححت الآن تجرب الناقد الحد على تجعلها لأن المفاهيم الأساسية التي تطلق منها ظلال تدرس فصلاً لعصرين وتعيد النص إلى أرو حية أرسطية الأصول.

ولقد تشككت الإنماط الأولية للقصيدة الحديثة في احسبناات بشكل خاص بطريقة يسهل معها إظهار وحدتها سواء أأشيد وحدة عضوية أو شيئاً آخر ، على الأقل بسبب «استقلالية التجربة التي تنظم القصيدة مأكملها» لا أن النماذج المعقدة التي أنتجت بعد ذلك (في السبعينات بشكل خاص) تجعل المواجه اسبقية السائدة في دراسة العضوية عاجزة عن اكساء الوحدة في انص الشعري ضمن المصطلحات التي نضتها هذه المنهج كيف يمكن أن نصف نص مثل نصي لدوبس «هذا هو اسمي» و «مفرد بصيغة الجمع» في اطار المنهج العضوي التقليدي ؟ كيف يمكن أن نصف نصوص البياتي في «قصائد حب على موايلك العالم السبع» باستخدام مصطلحات المنهج العضوي الأوية كما غير عنها في النقد العربي الحديث بشكل خاص ؟

١٠٢

في محاولة لتجاوز هذه الاشكالية ، وتطوير معطيات نقدية جديدة أحاول الآن دراسة ما أصبحه علاقة اتجسيد المتبادلة بين رؤيا النص وبين بيئته اللغوية بدءاً من نصوص أولية أمل أن تبلور مطلقات نظرية جديدة نحلو طبيعته الوحدة في النصوص المدرسية ونمهد الطريق لتناول

الفرق بين الشعر المحسوس والاشكال المتعددة التي يمكن أن تتخذها نعالجها ، وبين النصور الجذري الذي تصدر عنه دراستي . وتبدو في محاولة لاغريب حلقة وصل بين التصورين فهي ، من جهة ، تركز على مفهوم الشخص المصري لعناصر تشكيلة في لغة القصيدة خارجياً ، لكنها من جهة أخرى تشير إلى التركيب الدلالي الداخلي في صورة جنسية إلى لاغريب يعبر عن مفهوم الفضاء في القصيدة برصده على مستويين ١ - مستوى المثية النحوية

٢ - مستوى البنية الدلالية : ويصف المستوى الثاني بأنه يتغل في كون البنية الدلالية أحياناً تتطلب من المتلقي أن يتصور فضاء يحتوي على تشخصات محسوسة (صور) ويمثل لاغريب على هذين النمطين بقصيده للشاعر الروسي أفشنيخ آت (Афших АТ) تبدأ مزدوجة تترتب كما يلي

1- Mesjac zekral' nyj, plyvet po lazurnej pustyne

2- Travy stepnye unizany vlagoy večernej...

ومنهاي بصورة مرئية

بالبينتين الساعقين وقد انعكس ترتيبهما فأصبح

2- Travy stepnye unizany vlagoy večernej ...

1- Mesjac zekral' nyj, plyvet po lazurnej pustyne

ويعلق لاغريب بقوله «إن هذا التمزيق يمثل أبقونة ملائمة تماماً لصورة انصورية التي تحدث مرثين في القصيدة (وهي صورة) القمر الذي يشبه المرأة ، أي أن التشابه (المرئية) بين الفضاء الفخوي القياسي وبين شيء قائم في الفضاء المصري الذي تحلفه القصيدة يؤسس رمانا سيميائياً بين الفضائين».

في هذا النصور للعلاقة بين البنية الدلالية للقصيدة وفضائها المصري نواة مقارنة لأحاول تمنعته من مسوى اندراسة الحاضرة ؛ لكنني أحاول نقل تصور العلاقة لمحسوبة في البنية من مستوى حرثي ، أوهادشي إلى مستوى لوجود الشكل للنص الشعري ، إلى رؤياه الكلية ، وحركته المتنامية ، وبيئته الفيزيائية المطقة

٣ - مهما كانت المواقف النقدية المتفتاة ماأء مفهوم الوحدة في الشعر العربي القديم وسواء ألبينا النظرية التقليدية التي تؤمن بأن البيت الشعري مثل وحدة مستقلة في القصيدة ، وأن القصيدة في وجودها الكلي لم تكن تمثل



جديراً عن دلالاته الشائعة الآن ، أو يفقد أهميته ومثابرويته نهائياً والتي يجسد فيها النص اللعوي بنية لتحربة التي يصبر عنها ، كما تجسد الإيقونة مرورها الأساسي دون أن تكون رمزاً له

### ٣ - البنية الشرنقية

#### ٣ - ١ التشكيل التكراري وجماليف الفراغ والانتقطاع

عبدالوهاب البياتي مسافر بالأحقاد  
من لأمكن  
لاوحة لأمارج لي من لأمكن  
تحت السماء ، ولي عويل الرجح اسمعها شاديبي  
سماع  
لاوحة ، لأتاريخ اسمعها شاديبي  
تعال .

عبر التلال  
مستقع التارح سميره رجل  
عدد الرماز  
والأرض مازالت ومازال الرجل  
يلهو بهم تحت الظلال  
مستقع لأتاريخ والأرض الحربة والرجل  
عبر التلال

ولعل قد مرث علي ، عي الآف النيل  
وأنا - سدي - في لريج اسمعها شاديبي ، تعال ،  
عبر التلال  
وأنا والآف السبي  
متشاب ، شجر ، حزين  
من لأمكن  
تحت السماء

في داخلي نفسي تموت بلا رجاء  
وأنا والآف السبي  
عنتشب شجر ، حزين  
ساكنون لأجدوى سائق دشا من لأمكن  
لاوحة لا تاريخ لي من لا تكن  
الصوء يصدمني ووضوء الدمة من بعد  
نفس الحياه بعيد رصف طريقها عنام جديد أقوى من موت العند  
بنام جديد

وسيد لا لوي علي شيء وآلاف السمين  
لأشي ينتظر للسفر غير حاضره الحوين - وحل وطن -  
وعيون آلاف الحبيب والسبي  
ونفوح أسود المدينة ، أي نفع ارتجعه  
من عالم مازل والأس الكريه

النصوص المعقدة التي اشرت اليها قبل قليل في دراسات مقبلة ذلك أن الإبتداع من مفهوم التجسيد المتبادل يحفع في النهاية من عشوائية الإصرار على الشعور المتخلل ، لطاغي كما اسماء كولردج ، أو وحدة الموضوع ، أو وجده الصور ، أو أي من المعطيات استقديته الحاضرة في المنهج العضوي ويؤسس تصوراً جديداً يرى الوحدة خصيصاً لبيعة النص الشعري في وجوده الكلي يكون معها التناظر ، واتصال ، والانتظام ، والتماثل ، والتماثل لتجسيدية جوهرية في بلورة بنية النص . ومن أجل هذا الغرض سادرس معطين من البنية الشرنقية هو : الدمية الاختراقية ، يمثلان صري تقيض في عمية الخلق الشعري محاولاً التشكيك في مشروعية التصورات النقدية التي تؤكد على مفهوم النمو العضوي مشكل مطلق وإظهار كون الانمو والأحركة ، أحياناً ، عمليات عميقة الأهمية في خلق بنية النص وتجسد أبزوما التي يسع منها ويحلوها . ما أحاول أن أقوله قد يعبر عنه بكلمات أخرى لقد قامت الشعرية التقليدية على مفاهيم جمالية ترتبط بالتناسق والتكامل والانسجام والنمو والحمل رغم ما تركته المدارس الشعرية ابتداءً من أسريالية من آثار عميقة على النصوص استقديته لكن الوقت قد حار لنومسج جماليات يمكن أن نسميها «جماليات التناظر واللاتنسج واللاتكامل واللامو والقبح والانتقطاع» .

ومن الحل أن هذا المنطلق لنطري يشع من مبدأ سموي أساسي في دراسات اللغة والشعر (و الثقافة بشكل عام) هو أن العلامة اللغوية لا تعني في عزلة ولا هيئت خصائص محددة نهائية ، بل تعني ضمن نظام من العلاقات تختص إليه وتندرج فيه ، وما يتضمنه هذا المنصو ، إذا نقل من مستوى العلامة اللغوية إلى مستوى المكونات الأكثر شمولية لعملية الخلق الشعري ، هو أن مفاهيم مثل «لنمو لعضوي ، أو الحركة ، أو «التناسك» و «التكامل» لا تعني في عزلة ولا تشكل قيمة أدبية إيجابية . وأن قيمتها الفعلية تنبع من ابيعية لكلية التي يبلور فيها أو تختفي منها ، وأن لغياتها دلالات لا تقل حوهرية عن وجودها : أي أن للامو ، و «التناسك» ،

واللاتكامل قد تكون في بنية ما ، أشد التصاقاً بطبيعة لرؤيا التي تتجسد في هذه البنية وأعمق دلالة وغنى و «شعريه» . وسأحاول تطوير هذا المنظور ضمن إطار ما يمكن أن يسمى «الوحدة الأيقونية» و «بنية لأيقونية» (iconic) التي يكتسب فيها مفهوم الوحدة دلالة مختلفة



يحيا ، وليس يقول «ايه»  
 نجيا على جيف معطرة الجهاد  
 نفس الحياة  
 نفس الحياة يعيد وصف طريقها ، سلام جديد  
 القوى من الموت العديد  
 تحت السماء  
 ملا رحمة  
 في داخل نفسي تموت  
 كلعنكوت  
 نفسي تموت  
 وعلى الجدران  
 ضوء للدهق  
 ينصنر اقوامي ، ويوصلها بما ، ضوء النهار  
 ابدا لاجلي ، لم يكن هذا النهار  
 البعب اغنى لم يكن هذا النهار  
 ابدا لاجلي لم يكن هذا النهار  
 ساكنون ! لا جنوى ، سافى دائما من لا مكان  
 لوجه ، لاتاريخ لي من لا مكان

\*\*\*

تبدأ القصيدة البياتي بسلسلة من عبارات المعاني تتراصف  
 في حركات سريعة وجمل منقطعة غير متصلة تخلق من  
 الروابط التركيبية - «من لا مكان ، لوجه لاتاريخ لي ، من  
 لا مكان ، ويقطع المكان والوجه عن القسمة الى الذات  
 بشكل مباشر ، فيما يتسبب انعدام التاريخ لغويا ، الى  
 الذات ، انما بطريقة تقطع التاريخ عن الانقسام الحميم  
 ليها لاستخدام الاداة ، «لي ، ها ، مع تاريخي» ، وتعمق  
 هذه الخصائص جميعا حس اللا تعذر واللاهوية ، واللا  
 انتماء ، حس الطفو في الفضاء المكاني والفضاء الزمني  
 دون وشائج حقيقية تلتصق للذات الى العالم  
 وفي البيت الثالث يتنامى هذا الطفو والاندماج في  
 العبارة ، تحت السماء : ذلك ان المبدول المنطقي للعبارة  
 عبطي ، لان نداء «هي» لا يكون إلا تحت السماء (محل ان  
 يكون فوق السماء) ، فبرود العبارة لا يؤدي الى تحديد  
 مكاني للصوت ، بل الى تعميق الحس بلا تحذر ،  
 واللامكانية ، واللاتحديد - فتحت السماء مطلق مبهم يمكن  
 ان يكون في اي مكان واي زمان : اي انه لا يمتلك إحداثيات  
 رياضية محددة ، ثم يأتي تحديد الصوت بانه «في عويل  
 الريح» ، معقلا حس الضياع واللاجدوى إذ يمتزج عويل  
 الريح بالصوت الذي يماري «تعال» ، فيفقد كل منهما  
 خصوصيته وشخصيته ، ليصبح في الآخر ويكسب  
 الصوت نفسه طبيعة العويل ، وإذا يبرز الصوت فانه  
 لا يستغفر استجابة أيجابية من الذات كإن يرمطها باتجاه  
 معين أو كإن معين ، بل يأتي البيت الرابع ليؤكد من جديد  
 اللاهوية الأساسية - لوجه لاتاريخ

بيد أن يروى الصوت بحيث خلخلة ما في هذا الوجود  
 الهلامي ، ويصبح نقطة مرجعية الى حدها ، فيقسم البيت  
 الرابع ، محسدا هذه الخلخلة ، منوعا بين وجودين  
 الوجود الهلامي يسابق على الصوت «لاوجه لاتاريخ» ،  
 والوجود الذي أهدته الصوت «اسمها ثنائي» ، تعال ،  
 ويكاد يكون الانقسام مناصفة ، على صعيد اللغة وتركيب  
 الوحدات اللفظية (استفعلن// ، ٢ متفعلن)  
 بيد أن حركة الصوت تخدم وتنقطع في القصيدة دون أن  
 تنلني الى شيء أكثر تطور وكمالاً  
 ويستمر النص مدخلاً الآن صورة الآخر بوصفها صورة  
 النقص ، فعبث الضلال ، لغة مستنقع التاريخ في مقابل  
 «لاتاريخ» ، الذات ، ومستنقع التاريخ مجدد مكاني  
 «عبث للضلال» ، وموصوف بلغة الممكن لجغرافي «عده  
 الرمال» ، «والارض ما زلت» ، في طاب سماء الدات  
 والصوت ، يلبو عبث الضلال ، «مستنقع التاريخ» ،  
 ويتكف الاشارات المكنية لتؤسس علاقة ارتباط وانتماء  
 بين الرجل وبين المكان في مقابل الانتماء الى مكان الذي  
 تعيشه الذات ، بيد أن علاقته لرجل بالارض ليست علاقة  
 اخصائية ، بل علاقة فارقة من الاخصاب ، فالارض  
 حريئة (الكان) والتاريخ مستنقع (الزمان) والرجال  
 محدثون (سواء هم عبث الضلال)  
 تتحرك القصيدة إذن بين طرفي ثنائية ضدية حادة هما  
 الدات العربية/ الوجود الجماعي الاولي دون تاريخ او  
 هوية او بقية الى مكان لايقويها حتى الصوت المبدئي  
 والثاني تاريخي حتى الاستفهام ، مشلول في حركته  
 يراوح في المكان موضوعا لعبث الضلال الخلاعة  
 مع اكتمال هذه الثنائية يؤسس القصيدة فصاعداً  
 الاول هلامي غير محدد ، لا إحداثيات رياضية له ، هو  
 فضاء الذات - وهو يحلو قلمنا من الاشياء لو الكائنات  
 البشرية (ما عدا الصوت المماري الذي يمتزج بعويل  
 الريح)

والثاني يشكل صورة مرآتية ، اي أن مهابته تعكس  
 بدايته تماماً في حركة شريفة ، وساعزله الآن بطريقة  
 القالب  
 عمر الضلال  
 مستنقع التاريخ بعيره ، رجل  
 عدد الرمال  
 والارض مازالت ، وما زال الرجل  
 يلبو بهم عبث الضلال  
 مستنقع تاريخ والارض الحريئة والرجال عبر الضلال  
 في هذا الفضاء التصوري الدلالي ، تتم حركة الرجال  
 والتاريخ عبر انقال ، وهي حركة استقصائية تراكبية  
 تكرارية وتتجسد هذه الحركة بصوريا الآن في الفضاء



الجغرافي عبر لقلل : فالنلال تحيط بما يشبه الوادي وهي قابلة لاستنقااع الماء فيما بينها ثم تتجسد هذه الحركة لغويا ، إذ أن عبارة «عبر النلال» تشكل هيرارخيا على الصفحة حدين أو طرفين هما بداية ظهور التاريخ والرجل ونهاية هذا الظهور ؛ وبين هذين الحدين يتم استنقااع التاريخ وحركة الرجال الاستنقااعية ، ثم تتراكم المكونات الثلاثة «التاريخ والأرض والرجال» في بيت واحد وقد سلمت فواعها اللغوية التي برزت معها في أول ظهور لها وتراكمت في جعلها واحدة «مستنقع التاريخ والأرض الحزينة والرجال» ، فيما يعقب الطبيعة الإيقونية للمقطع احتلال الفعلين «ملألت» اللذين يعنين الثبات وعدم الحركة ، نقطة وسطية ثلثية في المقطع متجمدة بين قطبيه الثقتين «عبر النلال/ عبر النلال» .

مع هذا التسجيد المتبادل بين الرؤيا وبين البنية اللغوية القصيدة تكتمل صورة الآخر وتنحصر في إطارها الاستنقااعي وتتعلق فيه وتترسب في فضاء القصيدة الغيربائي ولا تعود إلى الظهور مرة أخرى أي أنها لا تتحرك ، بل تستنقع حيث هي . أما الذات الفردية فإنها تستنق من جديد في القصيدة نوعي متغير خارجيا لكنه ، داخليا ، لا يعدو أن يكون تعميلا لوجود الذات في برورها السابق في القصيدة

«ولعل قد مرت عليّ ..... عليّ آلاف الليال  
وأنا - سدى - في الريح اسمعها فتألميني تعال-عبر النلال،  
ومندي لغة بروز الذات من جديد بأدبها أن تبرز متحددة  
بل متكررة إذ تتكرر «عليّ» - عليّ، وتقطع - «سدى» -  
تتسلسل العبارة التي تجسد بروز الصوت - أو بالأحرى  
علاقة الأنا بالصوت المنكدي واستجابتها له ذلك أن موضع  
«سدى» التركيبي في منية العبارة يكشف سببا عنيفة ما  
يتلوها لغويا ، وهو النداء ، كما يكشف فراغ الاستجابة  
التي تصدر عن الذات بإزائه . وتستمر صورة الذات الآن  
بكشف لعالم الانفعالات الداخلي ، لكنه كشف يتم ضمن  
بنية هي دورها بنية شريطة تحاصر الذات بين طرفين  
وتعيد تكرار كل التصورات والعبارات

«واب وآلاف السدى  
متنقلب ، ضجر حزين  
من لا مكان  
تحت السماء  
في داخل نفسي تموت بلا رجاء  
وأنا وآلاف السدى  
متنقلب ضجر ، حزين»

وبين الطرفين المحاصرين ، اللذين يخلخل الصورة المراتبة تشاوس اللعة بين العنصر المتكررة إطلاقا (من لا مكان/ تحت السماء) والعناصر «الجديدة» المفرغة من دلالة التجدد ، وفي تعمق حش الفراغ وإيأس ، فالعنصر اللغوي الجديد ابوحيد هو «في داخل نفسي تموت بلا رجاء» .

وتتموضع هذه العمارة (وهي الموحدة التي يرد فيها فعل حركي) داخل الفضاء المراتبي للمدات ، محشورة مع عناصر التكرارية ، مصدرة موتا بلا رجاء ، لأن ما يتلوها مباشرة هو تكرار البيتي اللذين يداب بهما الصورة المراتبة «وأنا حزين» .

٣ - ١ - ٢

تمتلك بنية القصيدة ، كما تشكلت حتى الآن ، خصائص تظهر أن المكونات الأساسية للشعرية تشكل مستويات لتجسيد تجعل من كل منها تحولاً من تحولات ابتدئية التصورية المناببة للنص الشعري أن دراسة النظم المقطعي أو البنية المنطقية مثلاً تكشف الخصائص ذاتها التي كشفتها دراسة فضاء القصيدة وبنية اللغوية بعدها التركيبي ، ولرؤيا الشعرية التي تنبع منها القصيدة ذلك أن بروز الذات الفردية في القصيدة (البيت ١ - ١) في وضعها المنقطع عن العلاقات ، المعزول كلية عن الأشياء والآخر ، يتجسد في الطبيعة المعزولة للقافية ، وفي طبعها التكرارية أيضاً : «لا مكان / لا مكان» ، فالقافية هنا تكرارية معزولة لا يكررها شيء آخر في نظام التقفية على الإطلاق إلى أن تتكرر هي نفسها مشكلة نبرة موسيقية خلة تعيد إمران الذات عبر تسبيح القصيدة كله في عربتها المطلقة . ويعد البيت الثاني يبدأ بروز الآخر ، في صورة الـ «هي» أولاً ، ثم في صورة الـ «هم» ، ولهي ، والهم تاريخ مشترك وانتفاء مشترك ، لكن ، وجودهما عبثي من حيث تأثيره على الذات الفردية . ويتجسد ذلك كله في بروز قافية «فعل» التي تبدأ الآن بالتكرار في كل بيت من أبيات القصيدة (٣ - ١٤) ينتمي إلى عالم الآخر ، وحين تعود الذات الفردية إلى البروز فلها لا تعود إلى البروز في قافية «مكان» ، كما يمكن أن نتوقع ، بل إلى البروز في القافية المشتركة (تعال) ، لأن الذات الفردية الآن لا تنفك في عزلة مطلقة ، بل أن بروزها محركة الآخر ووجوده يعزل وجودها إلى حد ما ، فيتغير وعيها ليزم من «تاريخي» إلى «مرت علي آلاف الليالي» ، فهي تحي التاريخ الآن لكنه وهي مبرور لا يقيني تجسده «عل» ، فالتاريخ قد يكون وقد لا يكون ،





الشيخ  
عبد الله بن  
عبد الوهاب

الذات بمساحة في موضع التقني السليبي ، والثاني يعنى  
حس الفراغ والموت والياس المطبق لانه يشير الى «موت  
النفس» في الداخل ، اما في الجمل المرتبطة بالآخر فتعني  
فعلان ايضا تضادي ، الذي ينسب القاعية الى الآخر (كس  
الاستحالة لهذه القاعية معدومة) والثاني / «مزال» الذي  
يجسد حس الذات المطلق في الشرط الوجودي للأخر  
شمة ، كذلك ، فعل آخر «مرت» ذو علاقة بالذات ، لكنه  
ينسب القاعية الى اللبني ويضع الذات في موضع المفعولية  
السلبية «مرت عن» الالف انشائي ، مؤكدا السلبية بتكرار  
«علي» أي ان جميع الافعال في القصيدة لا تقود الا الى  
تعميق الفراغ والتكرارية والانتماء ، فالفعل مفرع من  
دلالة الفعلية الإيجابية المنتظمة /

بعد ان تتكثف أزمة الذات في البنية للتكرارية التي  
جمدت الزمن الحاضر وجعلت وجود الذات فيه غير قابل  
للتطور أو النمو ، تنتقل القصيدة فحاة الى حركة بفي  
لمستقبل من حيث امكانية الديم والحيوية فيه ، ساكون  
لاجدوى ساقى دائما من لا مكان ، ويمثل هذا القلق  
المابصر في السية التركيبية للجملة لزوة المساسة التي  
تصلها لذات ذلك ان افعل «ساكون» لا يتكتم محبر له  
بل يتقطع بالعبارة «لاحيوى» ثم يتكرر مضمونا في فعل  
يؤكد استقاء «مقاسة الانتماء» سابقا دائما من لا مكان»  
رابعا بين المستقبل وبين الإيدي وواضعا إياها معا في  
سبيبي البني المطلق وهكذا تكون القصيدة عمليا قد  
تحركت على صعيد الماضي (مرت علي) ، والحاضر  
(لاوحيه ...) ، (ساكون ، سابقى) محيلة زمنا كله ، محلقه  
وامكاناته ، وبما هو واقع وطقه الى انتفاء مطلق  
للتغير ، للحركة باتجاه الحيوية والحصوية والحياة  
والانتماء أي أن القصيدة ، عمليا ، تؤسس تاريخا  
للذات ، بعد أن هذا التاريخ تاريخ منفي ، تاريخ من الموت  
والياس والجهود فهو ، بمعنى ما ، تاريخ ضدي ، تعمره  
مفارقة حادة تمثل إفراغا للنمو لزومي من مضمون الحلق  
التاريخي ، فهو أثر ، لاتاريخ هكذا تكون القصيدة في  
مموها الغيريائي في المكان (على الصفحة) وفي الفضاء  
(الكلمات الاصوات والكلمات المكتومة) ، وفي الزمان (اللفة  
الحديثة التي يتنو فيها عصر عثماني) قد «نامت» ماديا  
دون أن تنمو تاريخيا ، دون أن تنمي تاريخا من الوجود  
الحق والعلاقات لاساسية والارتباط بامتة وأرمته وذوات  
اساسية خصبة وهذا المعنى فإن القصيدة التي تنفي  
التاريخ من رؤياها ، تنفي وجودها التاريخي في بفتها

لكنه فارغ من المعنى في كلتا الحالتين فهو لا يشكل تاريخا  
شخصيا للذات ، بل يشير الى وجودها غير مروره  
الرياضي ، أو عبر تاريخ الآخر الفارغ من الحيوية ، وحين  
تنحلي الذات في وجودها الفردي في انفعالها الداخلية  
الخاصة ، فإن القافية تتغير الى «سبيبي» ثم تعود مرة  
«مكلى» الحادة وتبرز قافية جديدة لا تشترك مع قافية  
أخرى في بنية القصيدة حتى الآن هي «سباء» / رجاء ، بعد  
ان الحركة التكرارية تعود الى تكرار القافية من جديد  
«السئين» فكان ، حاضرة صورة الموت بل رجاء بين قطبيها ،  
وحاملة من قافية المهمة قافية معزولة لا ترتبط بشيء ، والا  
ارتباط هو بالضبط انعدام الرجاء ، ثم تتطور البنية  
التقفوية ضمن نظام متكامل سلتابع مقلتشه في فكرة  
قديمة .

تمت حركة القصيدة ، وبلورة الذات في وجودها الطافي  
اللانتمائي ، حتى الآن في سياق الزمن الخاص ، محسدا  
في الجملة الاسمية بشكل يكاد يكون مطلقا وهكذا تجسد  
لبنية التركيبية (Syntactic) للقصيدة رؤياها الجوهرية  
بطريقة فذة ، فكل ما يرتبط بالذات يتطور في الجملة  
الاسمية (مبتدا - خبر) ابتداء من سلسلة الجمل  
المنفية (من لا مكان ، لاوحيه ...) ومرورا بـ «وانا - سدى -  
في الريح» ، وانتهاء بسلسلة التكرارات ، واناو لاف السئين  
متناوب ضجر حزين ، وخلال هذه الشبكة من الجمل  
الاسمية يبرز فعلان يرتبطان بالذات فقط : «اسمع»  
و«تموت» ، الاول فعل يخلو من القاعية ، محايد ، يضع



وهي إذ تخفي الانتماء تصويرياً لتحرك حركة كاملة دون أن تحلق انتماء على الإطلاق ، أي أن القصيدة في بيتها الفيزيائية وفي لغتها تصبح تجسيداً لرؤياها الجوهرية على صعيد مادي محسوس . تصبح صورة فيزيائية أو «يقوّة» للرؤيا التي تتلوها . وعمل لبر ما تفعله القصيدة هو أنها لا تسمى حركة مضادة (كما يميل كثير من الشعر ، بل معظم الشعر ، إلى أن يفعل) لتواجه بها حركة الفراغ والياس والالتماء في قصائد كثيرة . تنطلق القصيدة من لحظة الفراغ لتبدأ بعد ذلك بتشكيل الحركة المضادة عن طريق إما الماضي ما بعد لحظة الحيوية المتفحرة فيه ، أو المستقبل . بالتعريف لغة الحلم . أما هنا فإن القصيدة تسمع نشوء الماضي إصلاً بالاستقناء العبارة «مرت عني» التي تحفل وثوقيتها بالآلة «لعل» (اللاتينية) وتلغي لغة الحلم بالحاء مستقبل وإمكانية النمو فيه ويهده الصيغة مغرق القصيدة نفسها في لغة اللحظة الحاضرة ، حيث تنبع رؤياها المتساوية ، وترصد العالم ، في هذه اللحظة المتوترة بلغة تصبح هي ذاتها انعكاساً لعملية الرصد ، فتصبح الرصد فيها ممارساً على «ذات من قبل الموجودات الأخرى في العالم هكذا تتطور علاقة بين ذات والعالم الخارجي ، في اللحظة الحاضرة . هي علاقة تعذيب وتعقيب للمعاصرة . الضوء يصدمشي . بدلاً من أن يمثل الضوء هاجس الخروج من الظلمة والمساءة يمثل عسراً عادياً ، وبدلاً من أن تمثل المدينة علناً من الحيوية والدفء والانس ، تمثل ضوضاء بعيدة . ولا ينفى وعي الحاضر على كل شيء ويلغي الماضي والمستقبل يصبح الزمن الماضي تكراراً مطلقاً لذاته وهكذا تأتي لعبارة «نفس الحياة يعيد رصف طريقها سنم جديد»

ويصبح التكرار ، الذي يتطور تصويرياً في رؤيا القصيدة ، تكراراً أيضاً في مادة اللغوية التي تجسد هذه الرؤيا ، ويكون الفعل الأسلمي في رؤيا الذات للحياة نفس الرصف وإعادة الرصف لأنه فعل يخلو من اسم . محاييد ، وصفي ، ويولد المقطع التالي

نفس الحياة يعيد رصف طريقها سنم جديد  
أقوى من الموت الجديد  
سنم جديد.

الذي يمتلك خصيصة التجسيد المتقابل ، خصيصة «الاقنونية» التي أثرت فيها سلفاً ، إذ تبدأ بعدة «د» التوكيد المحمداً «نفس» التي تسمع توقع التجدد ، ويستمر

التداول في الفضاء اللغوي ، دون نمو فعلي ، في الفعل «يعيد» وفي «رصف طريقها» ثم يبلغ ذلك كله ذروته في نسبة إعادة الرصف لنفس الحياة إلى السام ، وفي الصفة التي تطلق على السام «جديد» ، هذا السام الذي لا يموت والذي يتجدد باستمرار . وهو في الواقع يتجدد على صعيد اللمعة إذ أنه يحدث في عبارة «سام جديد» ثم يمر عبر عبارة «أقوى من الموت الجديد» ليتحوّل الموت ويستمر بعد عبارته متبوعاً كما كان سلفاً

«سام جديد» ، فكانه مر على الموت العنيد وانتهى عليه وفي حيا فتجدد على الصفحة نفسها ومن الجلي أن التجدد هنا يجسد مفارقة ضدية ، فهو مغرغ من دلالة التجدد على ابتعاد الحياة والحبيب ، لأنه تجدد لنفسيهما وهو السام . ويتمثل تعمق المفاهيم المشار إليها هنا على مستويات متعددة ، أولها ، على المستوى الأسلي ، ربط جميع المفاهيم التي قد تشعر بعملية نمو أو ولادة أو تحدد بعناصر تالفة لها تخفي إمكانية النمو والولادة والتعدد . فالحياة تتجم عن طريق تقديم «نفس» التي يشعر سلفاً بأن ما يحدث هو تكرار لانمو ، والطريق (وهو إشارة عادة إلى الحركة من مكان إلى مكان) يلجم بـ «يعيد رصف» التي تؤكد عنصر التكرار في الفعل (يعيد) وفي الاسم «رصف» ، والجديد (وهو أشعار بالولادة والتجديد) تلجم يجعلها صفة لسام وهو فاعلية الجمود والتكرار الاسمي أما على مستوى شاكولي فإن القوة تنسب إلى السام الذي يطغى على الموت ثم يمرر من العبارة باقياً ، قوية ، وحيداً في لوقت نفسه وعلى صعيد البنية التقوية أيضاً يتمثل العنصر التكراري في تكرار الظرفية «يعيد/ جديد/ عبيد/ جديد»

وانفراد هذا المقطع المرتبط بعلاقة الذات بالعالم الخارجي بقافية مميزة لاعلاقة لها بالقوافي السابقة التي ارتبطت بوجود الذات . أي أن هذا المقطع الذي تبدأ فيه قافية جديدة تسمح بتوقع بروز حركة حياة جديدة يفرش في نهاية على كون الحدة ليست ولادة فعنية للحياة بل تكرار لسام القديم والموت القديم

٣ - ١ - ٣

تعود القصيدة ، في حركة متلاوئة إلى الذات والطريق الذي يعيد رصفه السام الجديد طريق تعمق للانتماء والتاريخ ، ولذلك فإن الذات «تسير لتلوي عن شيء» دون رابطة تشدها إلى الأشياء أو العالم أو الزمن ثم ترد هذه العبرة المقلطة عن كل شيء «و لا ف



السبب، دور أن يكون لما يبدو مبتدأ خير يكمله فالزمس يقف هو أيضاً معزولاً عن كل شيء عن الذات وعن العالم والانقطاع انقطاع كي فلي زمن ماتي «لاشيء منظر المسافر» من أن ما ينتظره ، فيما يفترض أنه مستقبل ، هو الحاضر ذاته ، في وجوده التكرري لدي يفقد المستقبل لاسمائه فقط بل حتى وجوده اذ يتحول مستقبل الى حاضري والحاضري الى المستقبل وكل ذلك لايجوز أن يكون «وحل وصين» وتستمر هذه الطبيعة التراكبية للأشياء بتبرز في الأشياء التي تتحول الى أرقام لا أكثر ، وتنفذ حيوياتها ودلالات وجودها باستثناء عديديتها ، والعديدية تركيبة من هـ ، «وعيون الآف الجفد» ، تماماً كما كانت تركيبة الحركة في عمور الرجال المستنقع التاريخ قد ولدت الصبغة العديدة في «آف الرجال» بعدد الرمال ، آف الليال ، آف السنين.

ويبدو أن الضوء والأسور قد تحمل شيئا من اغواية اللات فهي تستجيب استجابة التساؤل والمسائل عادة دلالة على بقاء ، إمكانية للايمان بيد أن التساؤل يفرغ من هذه الدلالة : «أي نفع ارتحيه» إذ دور يأمه حتى من تائف ، فهو يحيا على مناص يطه معصرة لكنه عالم من الجفد ونظفي انطبعة التراكبية بشكل مطلق لتضيق المقطع الأخير من القصيدة تكررنا حروفنا لبني الحوية وبصورات كانت جميعها قد وردت في «قصيدة» وحين يمر عصر جديد فانه يكون عصر تعميق للتكرارية والموت

نفس الحياة

نفس الحياة بعيد رصف طريقها سام جديد

أقوى من الموت للعبد

تحت السماء

بلا رجاء

وتصبح الحركة هـ جميعاً تراكيباً لعبارات وردت في سياقات متغيرة لكنها هنا تنتزع من ساقاتها وترصف رصفاً دون روابط على الإصلاق في صورة ايقونية تتجسد على صفحة فيزيائية ، مؤلفة من ٣ أبيات مغيرة أطول ثالثها يص في طوله طرق الصفحة ، ثم ٨ أبيات تنقسم بشكل يؤدي الى أن يعكس النصف الثاني منها النصف الأول ، ثم بيت يص في طوله طرق الصفحة سافراً للبيت الطويل في أعلاها ، ثم بعين يكررا البيت الأول والثاني في أعلى لصفحة صورياً ومن الشيق أن القسم الأعلى والأسفل من لصفحة يشكلان إطاراً تلمع فيه عناصر ترتبط بالحياة

والضوء والتجدد ، لكنها جميعاً مفرغة من دلالات الضوء والحياة والتجدد . وهي تحاصر القسم الداخلي من الصفحة الذي يرتبط بالذات ويشير الى عمق موتها الكلي

يحيا على جيف معصرة الحياء

نفس الحياة

نفس الحياة بعيد رصف طريقها . سام جديد

أقوى من الموت للعبد

تحت السماء

بلا رجاء

في داخلي نفسي تموت

كلعنكبوت

نفس تموت

وهل الجدار

ضوء النهار

يمتص أعوامي ، ويصقلها دماً ، ضوء النهار

أنا لأجلي لم يكن هذا النهار

لأنه أطلق ، لم يكن هذا النهار

(لاحظ لعناصر المحيطة «معصرة الحياء/ الحياء/ جديدة» ثم ، ضوء النهار ، أسفار ، النهار) وفي قلب هذا الوجود المتسبب تتشكل صورة «نفس تموت كلعنكبوت» فتصبح صورة العنكبوت صورة مؤدبة لكل ما في الصفحة من تصورات (امتص أعوامي ويصقلها دماً ، الباب المغلق) ويعكس لتكرار دور حركة واحدة متجددة في انتهاء القصيدة بمرور حتى متكررين

أنا لأجلي لم يكن هذا النهار

سأكون لا جدوى سابقى دائماً من لاسفل

لاوجه . لاأدريخ في من لاسفل

وتستحق صورة العنكبوت التي تحتل موضعاً مركباً في حركة الإضاءة والتأكيد ، لأنها تجسد الصبغة ايقونية لشيء الذي حاول دراستها هنا فالعنكبوت ينسج خيوطه في حركة شريفة ، الى حد بعيد تكرارية ويجسد رمز القدم والتجدد وانقطاع النمو وغياب الحياة واذا توصف النفس الآن بأنها هي التي تموت كلعنكبوت في الفراغ واشريفة اللذين طغيا على الوجود الخارجي وعلى بنية القصيدة يطعياان الآن على عمق الذات فتكسب النفس صورتها الثلاثونية المعيشة حتى في «حركة» موتها بهذا الشكل تكون صورة عنكبوت صورة ايقونية للحركة لشريفة التي تمر عبرها القصيدة إذ تعود الآن لتكرر المقاطع الأولى فيها في مقصدها الثاني وتعود في النهاية ،



### ٣ - ١ - ٤

نظل ظاهرة خيرة في القصيدة تتحرك على صعيد بحيثها كلها ، خالقة مستوى من الفراغ والكرارية وانعدام الهوية خفيا هي ظاهرة العبدية . ان الاشياء والزمن في القصيدة لا تمتلك خصلصا محددة ملبنة بالحياة من تتحول الى رقام . فتغطي على القصيدة احصائيات هي نصيبتها الحالية من الدلالة لا على انعدام الهوية في اللغة تستخدم الف والاف اما لتشير الى عدد فعلي (الف جدي) او بطريقة تخلو من الدلالة الفعلية وتشير فقط الى الكثرة العبدية ، وانعدام التحديد ، والظمو . هكذا لتكرر الاعداد الاثنا او بصورة لامحددة في المواضع التالية :

يعبره الرجال.

«عدد الرمل» (لاهوية الانسار)

ولعل قد مرت علي ... عي الاف السلال» (لاهوية الزمن)

سوانا والاف السنين»

سوانا والاف السنين»

«واسير لا الوي هل شيء . والاف المني» = =

«وهلون الاف الجنادب والسنين» (لاهوية الاحياء في الطبيعة)

يمتص عوامي» . (لاهوية الزمن/ الانا)

وهكذا تكمل القصيدة بلورة اللاهوية على مستويات متعددة ابرها الاول : لا هوية للنفس ولا هوية للرمل ، ذلك ان تكرار نفسي الانتماء الى مكان يدافع في القصيدة (من لا مكان) طعنات في الزمن . وان حصل الى ذلك في الهوية تصبح القصيدة سبيط نظمية تكرارية ، وتتحول الى وجود ايقومي هو مدته تحسد كمال للرؤيا الجوهرية فيها . فحركة القصيدة ليست حركة نمو وتنام (كما هي حركة اللغة عادة) بل «تكرار تكراري يفرغ انفسه من خصيصتها الجوهرية . وهي انها خلق لعالم ونمو في الزمن وانكسر

### ٣ - ١ - ٥

في محاولة لصيرة لفجسيد حد . الفراغ للغة من وظفتها الجوهرية من طريق تحويل القيمة الى بنية تكرارية ، يمكن رصد العلاقات التي فتشها بين انبسية النظرية بنفسية وبين سبقتها المتطابقة اذا عبرنا كل وحدة لقوية نظريا ، خيرا ، لوحدة لقوية دالة ذات وظيفة في تشكيل حركة اشو في القصيدة . ودرسا للوحدت اللغوية المستخيمة فعلا ، بتطور مستوى من وجود سنية القصيدة يظهر ان القصيدة ذات مردود عكسي او متناقض ، بدلا من ان تكون ذات مردود مترابذ ان  $4=2+1+1$  لكن القصيدة تؤسس معاداة هي  $4/1=2+1+1$  ويعد ذلك عبر التكرار الباهر اي عبر انعدام قدرة القصيدة النظرية على النمو . بشغل الحيزت النظرية بوحداث لغوية متكررة لاتضيف جديد في المعطيات المنبئية ، التي قدمتها القصيدة في حركتها الاولى ويفعل ذلك كله بلحضاء الحيزات اللغوية النظرية . ولحضاء الوحدات اللغوية المستفيدة فعلا ثم دراسة سبلة التكرار المنبجة من هذه العملية . يبلغ عدد حيزات النظرية في القصيدة (بما في ذلك حروف الجر وحروف العطف والاصوات عامة)

حركة البداية وثاقية البدية المتسيرة التي انشربت في القصيدة دون ان تكررها اي قافية اخرى وفي انعدام التكرار هيا دلالة متبوية لانقل اهمية عن وجود التكرار (وهي ما يسمى البيديون والاشكالين) The Minus Device فتبعاً لياكوبسن تتم علاقة تشابه ممبوي بين الاشياء المتشابهة لفظيا ، خصوصا في القافية . واذا صح ذلك ، فان في انفراد «مكرر» ، وهي التعبير الاسمي عن انقضاء الذات عن المكان والاخر . مقالة منفردة لاكرها شيء ، تأكيداً على هذا التفرد والعزلة المطلقة ، ان لا يكون شيء يشبهها او يرتبط بها اي ارتباط

وان تنتهي القصيدة بالتعبيرات التي شكلت بدايتها . وهي عبارات مبنية في كل جزء منها ، فاعيا تكون قد تحركت حركة تكرارية كاملة ، حركة مراوحة في المكان دون نمو على الاطلاق ، تكون قد انطلقت من اللاهوية واللاتاريخ واللاانتماء وراكت اللغة ثراكماً ، ورصدت اللحظة الحاضرة دون ان تترك لأي من العناصر ان يتنامي اطلاقا فتنتهي القصيدة دون ان تستطيع خلق تاريخ للذات ، دون ان تمنحها انتماء او علاقات بتكرار او الاخر . ودون ان تمنحها ملامح هوية محددة . رغم ان الذات توضع عبر القصيدة باكملها في سياق الآخر (هي و هم) والاشياء (المدنية) والزمن (التاريخ . لهما) يحد ان وضعها في هذا السياق (وهو عادة منبع العلاقات والهوية والتاريخ والانتماء) لا يفسر الا عن مزيد من العزلة والصفو في سماء (او تحت سماء) تموت فيها النفس في الداخل كالحبكتوت بل ان عزلة الذات لتتمثل بشكل مطلق في الانقسام الذي يحدث في القصيدة ان تنقسم الذات الى «اتاء» و «نفس» ، وتتحرك الانا على صعيد خارجي يعين لاشياء دور علاقة بها ، فيما تظل «النفس» في الداخل تموت موتاً لاينتهي دون ان تؤسس اي ارتباط بالخارج

اما طفو الانا تحت السماء ، في عويل الريح ، بين اشياء اعالم دون مساس بها ودون ارتباط ، فانه لينحل في احركة الدهائية ان تكون الاشياء قائمة في وجودها الموضوعي لاتستطيع لذات ان تنكرها ولكنها تنفي اي علاقة بينها وبينها فالتنهار قائم لكنه «ابداً لايجي لم يكن» و نجيب موحود (وهو باب غامض لاتعرف له هوية - مثل انعدام هوية الذات) لكنه «مفلق» ، بل ان ضوء النهار ل ذو علاقة بالذات من نمط ما لكنها علاقة تعمق الموت في صورة الاجترار التكراري «صوء النهار يمتص عوامي ويصقها دماً»



٢٦٤ جزءاً أما الوحدات القوية المستقيمة فعلاً (مرة واحدة على الأقل) فهي ١٦ وحدات أي أن القصيدة تستخدم ١٠٦ وحدات لغوية لمشغل ٢٦٤ جزءاً لغوياً وكل جزء لغوي قادر ، نظرياً على أصالة شيء إلى حركة القصيدة وتنميتها أي أن ثمة ٢٦٤ طلاقة نمو في القصيدة ، بيد أن القصيدة تحاكي ١٠٦ طلاقات فقط وتشغل الجزيئات النافذة بتكرار بعض هذه الطلاقات الأساسية ، مغرفة القصيدة من الفترة على النمو الفعلي ومحوّلة : بماذا إلى الفراغ مستمر لطاقات المستقيمة فعلاً ، لأن كل تكرار يؤدي في النهاية إلى استنفاد قدرة كلصة في الوحدة اللغوية وفنائها دون جدوى .

ضمن ظاهرة التكرار يتصور بعد هام هو تكرار النقي ، ويتحرك للنقي ضمن منية القصيدة ما صريحاً (لا ، ليس ما) أو متضمناً ويشكل تكرار النقي فاعلة أساسية في القصيدة تعمق علاقة الانعزاج والانفصام بين اندات والعالم ثمة ٢٨ تكراراً للنقي بالشكل المتعددة [كصريح مثل (ليس ، لا ، لم يكن) ٢٥ مرة ؛ والضمي (هـ رال) - صيغة النقي ، وفي التغير ٣ مرات] وهذه النسبة العالية للنقي غير عالية في القصيدة بهذا الحجم ، ودلالاتها العميقة مكون أساسي من مكونات البنية فهي تفرغ القصيدة من معنوية الالتيات ، والانتماء ، والاستقرار ، والتأكيد أي من الارتباط بعالم ، ملغة ، وبنوية وبين أعين دلالاتها ، كما تشير سابقاً ، أنها مشغل الحركة الأولى من القصيدة ثم يعود عند اكتمال النص إلى تشكيل حركتها الختامية ، تركبة القصيدة لتحرار من قطبين هما قطب واحد مكرر لطلب مدني وفلبي .

لنبدأ لأجل لم يكن هذا البني .

سنكون لاجدوى سابقي دأماً عن لاسكي .

٧ وجه ، لا تاريخ في ، من لا مكان

### ٣ - ١ - ٦

#### بنية الصورة

ترتكز القصيدة في تمامها في الفضاء المكاني على مجموعة التصورات التي تولد صوراً شعرية مفصلية تجلو دراستها معاً ، باعتبارها منية واحدة ، الخصائص الجوهرية التي جعلتها دراسة المستويات المتعددة للمنية حتى الآن . ومن هذه الصور المفصلية صوره المستنقع ، وصورة الرصف ، وصورة العنكبوت ، ويتناولها من حيث هي سلسلة يبدو بجلاء أن المفصل الأساسي (الاستنقاع) يمثل حركة في المكان ، واستحالة للتقدم ، أي للنمو في الزمن ، أما صورة الرصف فهي تعمق هذه الدلالة ، لكنها تختلف عن صورة الاستنقاع في تضمينها للحركة بيد أن الحركة هنا سرعان ما ينكشف عن حركة تكرارية ، أعادية ، شرقية ، فارغة من النمو غير قادرة على تحقيقه : فالرصف حركة في المكان لكنها لا تصيف شيئاً إلى الحياة التي يعاد رصفها ، لا

تغيبها ولا تشمئها ثم تأتي صورة العنكبوت ، التي تتضمن تحراً أكبر من الحركة (النسج وحلق شيء ما) بيد أنها تتجلى هي أيضاً عن اقتراف للحركة من أي مدلول إيجابي ومن المشيق أن صورتني الرصف والعنكبوت تستوحيان اتجاهات الحركة ، لمكنة مكانية الأفقي والثنائي والدائري : فالرصف حركة أفقية ، أما نسج العنكبوت فأنه حركة كلية ، ثنائولية ودائرية في آن واحد . ويهدء الطبيعة بعيد صورة العنكبوت حلق التصورات لرسملة بالاستنقاع : فهو تجرد للحركة وامتناع لها بصورة شاملة كلية دائرية ، ففيه وثنائولية

### ٣ - ٢

#### بنية الركام وجماليات اللانمو

#### أدونيس - البحث والرماد<sup>(١)</sup>

في «البحث والرماد» ينطلق أدونيس من رؤيا جوهرية للثقافة العربية في ماضيها وحاضرها ، بوصفها بنية من الصراعات الدائمة بين نمطين من القوى القوة التي تعين إتياريخ بعدياره خطاً محدداً من ماضٍ ذهني مطلق ومؤمن ، لذلك بأن وضعة الفاعلة الاساتمة هي استعانة الماضي اذهبي النقي ، المقدس وتجميد الحاضر بكي لا يفرق إلى فساد أكبر أي التي تراكم التاريخ ، والوقوة التي تؤمن بل الحاضر فاقد لجميع قوى الحيوية وإحقيق والإبداع وأنه مجرد تراكم مستحاثاتي للتاريخ ، ولنتقراث ، وإن الخلاص منه عبر عملية احتراق كلية ، احتراق سطوري متقذ يقدم الذات قرماناً لبقاء ، هو السبيل الوحيد إلى حياة جديدة سامية خلاقة

وتتجسد هذه الثنائية الضدية التي شمع منها رؤيا القصيدة وتجلوها في تقسيم رباعي للقصيدة إلى مقاطع تحل مواقع ذات دلالات عميقة في موضعها من بنية القصيدة ١ - أحلم ٢ - نشيد الغربة - رماد عائشة ٣ - ترتيلة النعش - المقطعان «نشيد الغربة» ، «رماد عائشة» ويشير هذا الفصل إلى أن الرؤيا التي تعدنا لحلم أبعث ستمر بتجربة الغربة ، واحتراق رماد عائشة لكي تصل إلى البحث المحقق أو إمكانية النعش على الأقل أي أن القصيدة نفسها ، في تمامها الزمني والشكلي تجسد طرفي الثنائية الضدية ، ويصبح صورة أيقونية برؤيا الجوهرية ، إذ تتشكل بطريقة تراكمية ويخرقها الحلم لكي يمارس







المقطع التالي لانسلاخ الذات عن الام والاب يؤدي في المهمة الى توحيد الهوية بين فينيق والذات ثم الى توحيد هوية كل منهما بالهوية التاريخية العميقة لكل بطل في حتمات لمحركة

«غربة كل بطل محروق»  
ومالحلاص القريفي الذي تمثله هذه الغربة  
«يولد فيه الافي».

وفي انسلاخ الذات عن الام (هجرتها) هجرت امي مكرها معدا ، تركتها على الحصار قطعة من الحصار تلتها) والاب (هجرت) امي الذي اطعمني جفونه ، عمني محبة الجميع) تتأسس فردتها وفذادتها

«اغبتني بقل عن غبتني عرسه  
ليس بها من لركم وثر ولا صدى  
وحبسي ، كب بقل مثلها غرسه»

وتتأسس ، على هذه العزادة انفصالية من نوع جديد هي انفصالية البعد هاجمية الذات عريته ليس بها عن الركام وثر ولا صدى ، واذ تبلور القصيدة هذا التصور للذات رؤيا قابها ايضا تبلوره على صعيد لغتها بكنية ذلك ان المقاطع العالية من اغنية الذات تحولت في الركام. انطلاقا ، وتحتشد فيها افعال انهدم في انسلاخ وازحة «الركام والغراخ والدجي» وتنتج « الى نقبض التراث ، الى

«علقت اغربة الوابرة الحارة»

وتتحول الى طفولة لا تاريخ لها ، مقابل الكهونة التاريخية التي يمثلها التراث التراكمي ، وتحتشد مافعال البدء ، وصور البدايات ، ورمورها

«احرق  
يولد في الافي  
وحينئذ يرغيد الصباح  
يرغف لي من اوج جديح»

وتمثل افعال البداية ، وصور الفصح والابتناف (يوند ، يزغرد ، يزغف ، افق ، صباح ، اول) نقبضا كليا للأفعال والصور التي تشكل بنية عالم التراث ، عالم الركام ، في رماد عائشة» (جمدت ، ساسير ، خشب)  
بعد ان انسلاخ الذات ليس «مسلاخ» عن التاريخ ، عن تاريخها اعلى ، بل انسلاخ عن التراث التراكمي ، والفصاق

بالقوة المدعة في هذا التراث من هذا قبل اغنية الذات لانفصام عن التاريخ ، بل مغني فيه رموز الحيوية ونصب ، تعني البطل المطلوب قربانا للفداء ، نغني «المسح ، ولصليب ، ونكتته فيهم رموز وحدة لهوية جديدة ، هوية توحيد بين البطل المعاصر في لحظته الحاصره وبين البطل في تاريخ الثقافة معقلا في واحد مات على سلسلة ، خما ، لكن وجهه عاد يصي» الارض لانه احس جوع

١ - وامس يا فينيق امس واحد  
مات على سلسلة  
خبا وعد وجهه  
كل يرى بخبرة من عرو  
حرفقة من الضياء ، موعدا  
خما وعد وجهه  
من الرماد والنحي  
بالحقا  
وهاله احسنة بعدد الرهور في بلاد  
بعدد الزم والسبي والحصى  
مثلت يا فينيق قاض حبه  
علا احس جوعا له قعات ، مات مسط  
خسنة محضضا حتى الذي رمد  
ملك يا فينيق .

تمة توحيد للهوية لذن عذر بطولية الفداء والمحبة ، عبر الاحتراق حب واجتصاص حتى القوى التي ترمد البطل لتتم عملية المبعث لهذه القوى نفسها ، لايها الطرف التقيص من الحيوية المتراكم وغاية عملية الفداء هي خلق الحيوية في هذا التراث لانسته وتدميره ونمة في لوقت نفسه تأسس لذات عبر بوحدها بالبطل التاريخي بقبض التراكمية وخلق بهمس بحريرة الاحتراق والاسعالت بجعل هذه العملية ، التي بدأت حلما ، في اكثر من حلم ، الى امكانية فعلية ، فاذا كان الحلم يسع من ارض ثمت فيها قبل ذلك فعلا تجربة صعبة قريافية وموت فدائي مختصر تم امعالت لفلاي المحلص ، فان اسهم يصبح اكثر قابلية للتحقق ، لانه ليس وهما او لعنة امعالية ، بل حلم يبيع من وقع يبعث بالقوى التي تحقق هذا لحم ذات يوم ، حتى ولو كان هذا التحقق على صعيد فردي

هكذا يهجز المقطع الاخير من «نشيد الغربة» بامكانية المبعث الذي سنعود اليه القصيدة في المقطع الرابع «بريلة المبعث» لكن بعد ان تمر بالتراث التراكمي في «رماد عائشة»



ورمك عائشة . بالدرجة الأولى ما تهدف هذه الدراسة الى كتابته . ولا يمثل مقدمته من مناقشة حتى الآن سوى تمهيد لهذا الاكتشاف . ولذلك على المناقشة كملت القرب الى تلمس ، يخوض لعامة للبحية منها الى الدراسة التحليلية الدقيقة .

في رمك عائشة ، تتمثل جميع الاسعار التي تؤسس لذات نفسها تقصصا لها ، « ركام والدحي » وفي الفاربع ، و لا ترتبط بعالم غيبي ، ونفي للفاعلية الانسانية من حيث هي قاعيه ابداع وتعبير ، ونفي القوة التي تمارس تغيير لكل لب هذا المقطع هو النصور لخرامكي للوجود الانساني ، وتركيبه المستحق . وساحول الآن ان اضي هذ النصور ثم احو علاقة المجسيد المتشكلة بين الرؤيا الشعرية وسية النص . وتطور الصورة الايقونية لهذه الرؤيا في بيئة النص الفبرائية

#### رمك عائشة

« سمعتُ أن عندنا  
سمعتُ أن عندنا  
ثلاثة من الركام يهشون مومهم  
واحدهم مغارة  
والآخران صدأ  
- رماه لو لموت ، صار بحثا  
عرجا من الحصى  
رماه لو لموت كان عرجا عباده  
فعد لنا يدرك  
نايب ندوم في حورته »

ثلاثة من الفراغ  
واحد مغارة

والآخران صدأ

- رماه نكم منزل الجداز في عظامها  
وانطف السراج وانصاح في عيوننا  
وحملت قلوبنا انداد الخطايا  
نصه موعك الكريم .

ثلاثة من الركام ، يهشون كالحصى  
وكالحصى يفترون ، وحذ مغارة  
والآخران صد صدى بها

« يا رب صوت احرا  
(مفاضل سامر)  
وركنتي حسب  
رمي هنيء موضعا مدركا بعبك الدليل  
طنني مقعدا سمعا اكوانه من فطة  
ودهد ولداهه سحلتون -  
هيني الخلود في جوارك الحبيب يا ابي »

ثلاثة من الفراغ يهشون مومهم  
ظفرغ عندنا  
مجانر كعبله ، مثل تحزفت  
وسلها فرمذت  
وللفراغ نلؤه ومولته وبعدته  
مأروع الحريق ، ما لجله  
ما اعظم الحراك ، اي نحن سبنيهي  
ان يكون انفس الذي يجيء ،  
والحراك هل يموت هل يخطئ هل ينال لئلا »

عائشة جيلتنا المحور مثل نص شعري  
موم الركام والفراغ والطور  
والفضاء وندو  
هدايب منزل المحوم ، كل نجمة خد

وراحتهاه الكثير المتسحلت والصور  
عقسة تقوى رؤ عرجنا سحابة بلا صبر  
فقدور ان لارض انشع الاثر  
صورتها الاله تحت عرشه  
ومن عل دحرجها  
حطمتها كماها البشر

ياويل ويل من كفر  
ما سعدة من اعتذر .

عائشة جارتنا نقية  
يحبها القريب والبعيد  
والذل الكثيرة الضورع المريبك بالصر  
محبا الحضر في بلادنا ، انكاف عنها ووما  
ولا عنات رمة  
والفس من الذباب اضطر  
عائشة جارتك نقية

حياتها جنود صوف وخراف ورج  
وحكمة تعود بالارض الى سديمها  
تصجر الحياة في نكبة  
من ورق الزمان



وطُغِبَ اللباني  
عائشة جبرتنا ، هيتيقنا الجديد في حياتنا  
كسيرة هرة تاحد العصر  
وتاحد القلوب بالهينيق والفكر  
كاسها القلم .

منذاً رماد عائشة ، نغفل يبرز احد الحيوط الاساسية في  
«مشيد الغربة» وهو الغربة عن التراث لثقافتهم  
والانفصال عنه ، والفعل الحشر اليه هو ، «سمعت ان  
عبد» ، ان الفعل يصح الذات مباشرة على مسافة قصية  
من رماد عائشة ، وخارج هذا الرماد ، فهي لا تعيشه ، او  
تمارسه ، او تدركه بل نسمع عنه ، ويتكرر لفعل مكرراً  
لنخبة التركيبه كلها

«سمعت ان عمدا  
سمعت ان ييب»

ثم يرتسم التراث لأخر ، تراث الرماد الذي نخبة الذات  
كما يلي

«ثلاثة من الركام يعصفون مونهم  
واجدم معرفة  
والآخر صدا»

هكذا يتمثل التراث الآخر كتلة صلبة حاملة من الركام  
هي ، جوهرها ، لماب واحد ، على تعددها التلطي ، ذلك ان  
احدهم مغارة ، لا حراص صداد ، وهي المغارة والصدا شبه  
توحد في الهوية ، فكلاهما يحسد التحجر والتراكم وانهم  
والثلاثة ، يعيشون موبهم ، في انهم يرفضون الحياة  
وبينهم هذا العنصر الموحده هوياتهم ، بيد ان رفض الحياة  
وتعشق الموت هنا يختلفن جوهرها عما يتم في الحلم  
ومشيد الغربة من تعشق لموت ، ان هذا الآخر يعشق  
لموت بوصفه لسيل الى انبعاث احياة المتجددة ، اما  
تعشق الثلاثة لموت قلبه تعشق فعلي يقوم على نفي الحياه  
لانهم يرونها حائزاً وعيناً يفصلانهم عن عالم غيبي يكتمل  
فيه مصير آخر السيل الوحيد اليه هو الموت الموت هنا  
وهناك سبيل ، بيد انه هنا سبيل على عالم غيبي لا علاقة  
له بالحياة زمينية التي نعرفها وهناك سبيل الى حياة  
متجددة وثقة في عالمنا الرمحي الذي يعيشه ، وثلاثة  
يرفضون التاريخ لان التاريخ بالنسبة لهم هرم وتراكم  
يستمران «رباه صار حمدا شرائنا من الحصى» ويحلمون  
«فقد لما يدرك / نابد يدوم في حوارك

هذا الرقص الزمن ، للتاريخ ، ما هو فعل تطور ونمو ،  
بوصفه تحولاً للحم الى شرائح من الحصى ، هذا  
النفي للزمن ما هو لغاية اسبابية ، وتحويله الى «عمرها  
عبادة» ، ويكرهون عمرهم ، هو لتحصيد الاسمي لغارته  
الثلاثة وصدئيتهم ، ولان المغربة وصدئية هما جوهر  
رؤيتهم للوجود ، فان مثبة عالمهم متحجرة مراكمية ، خالية  
من اي نمط من انماط الديموعا علياب لتحدد ، ومن هنا  
نطفي صور التجمد والاحركة والتسمر عي صورة الثلاثة  
كما يرسمون هم انفسهم ، مصورين ماركسائهم التي  
معدرونها ذروة الفصيلة

ربما ،  
وجهدت صلاتنا على اسمك القديم ،  
يا رب صرت احر  
مفاصل مسير  
وركني خشب .

وحيث يدم تحول او حركة ، فانها تحول الى الجماد  
وحركة من الانهاراب ، كما هو واضح في «صرت آخر» ، ان  
ان هذا الآخر هو «مفاصل من لسانهم ويكتل من الحشب»  
وحيث يرد فعل مشحون بالرمز ومروره ، قل زمينه  
وحركته تكوين نمو للتحجر والاستفقاغ لا للتغير ، كما في  
«يعصرون كالحصى وكالحصى بكرون» اما صورة عائشة  
فانها «مثل قفص معيق / تؤمن بالركام والغرق والطور /  
وبالقضاء والقدر» وعائشة منفصلة عن هذا العالم ، وعن  
اسريخ الاصل هو تشمع وتحجره اهدائها عقايل البحوم ،  
كل نجمة خبر / وراحتنا الكتب المشمعات ولسور . وهي  
ننفي الزمن وقسمة وجود الانسان في الزمن وترى الحياة  
قسماً لا نهاية له ، والوجود الانساني ذاته ، بل الارض  
داتها ، حطيتة وتحصيدا للسقوع

عائشة تقول ان عمرها سحابة بلا مطر  
تقول ان الارض ابيض لآخر  
صورتها لاله تحت عرشه  
ومن كل مخرجها  
حطيتة كاسها البشر .

والزمن في عالم عائشة حاضي وهو وزم لا اكثر ولا  
قياس ريمية وقصص من انساب وحياء عائشة «خلود صوف  
وخراف وزرع / وحكمة تعود بالارض الى سديمها تحتحر  
الحياة في تكية من ورق الزمال / وصحطب الليالي»



بيد أن عائشة ، كما كنت قد اشرت في تراسني «لنشيد الغربية» ، هي الذات الأخرى ، هي جزء عضوي من التراث الذي نحن الى اسعائه ، هي مكون أصيل لاتريد الذات نفسه وتدمره بل احراقه لكي يبعث من جديد في حياة غنية متجددة خصبة من هما نفاخي القصيدة في الجزء الاخير من المقطع بعد الصورة التي قدمتها لعائشة مباشرة بهذه الصورة

عائشة جارتنا فيسابق الجديد في حياتنا  
مجرة فارعة القوام تأخذ البصر  
وتأخذ القلوب ، بالمسبق والفكر  
كانها تفر.

يمثل رماد عائشة ، صمم لنبية الكلية للقصيدة حركة ذات طبيعة ضدية فهي من جهة حركة تجسيد للوجود التراكمي لعائشة في علاقة الآخر بها ، بوصفها موضوع الانبعاث والواقع الذي تعيش فيه ولصورها لساريج والانسان والرمز والكان ، لكنها من جهة أخرى حركة محسنة لعائشة في علاقة الآخر بها ، بوصفها موضوع الانبعاث والواقع ، الذي يتم فيه لاسعائات ، بوصفها الجسد الذي سيحرق ليولد من جديد وهي عائشة اب ، قصص المحلق ، وعائشة التي ، تأخذ البصر ، هي الكهنة الفنية ، هي فيسابق نو الطبيعة الضدية وبهذه الطبيعة النفاضة فان حركة عائشة تحسد توسط صمم نبية القصيدة بين طرفيها ، الحلم والانبعاث ، ولذلك فاشيا ثاني ، عمليا حركة متوسطة بين الذات والآخر ، وبين الحلم وقرنته البعث .

وسأحاول في الفقرة الحاضرة أن افهر كيف تتكون بنية نشيد عائشة فيزيانيا (لغويا وتشكيليا) بطريقة تجسد هذه المحصلات الجوهرية لها التراكمية ، الضدية ، والتوسط ، وذلك غرضي الاساسي من دراسة هذه الحركة والقصيدة التي ترد فيها

يتورع «رماد عائشة» فيزيانيا بطريقة شراخية عن الصفحة

شريحة ثم شريحة ثم شريحة بينها فراغ ابيض ، وتتركهم هذه الشرائح دون نمو على الاطلاق ، موزعة الى قسمين السرد القصصي والحوار الفردي (المبولوغ) او الصوت الثاني ، ببساطة ، ويتألف السرد القصصي ، صوت الذات الراوية ، من العبارة دابها متكررة بعد كل شريحة يحتملها الصوت بلفظة ذاتها ، ويصورة تراكمية رتيبة من اي نمو او احصاء او اغناء للظهور الاوان للصوت

١- سمعت ان عثمان/ سمعت ان بيثا A  
ثلاثة من الركام  
واحدهم مغارة  
والاخران صدا

B - الصوت الثنائي  
ثلاثة من الفراغ  
واحد مغارة  
والاخران صدا،

C - الصوت التثلاثي  
ثلاثة من الركام ، يكررون كالصبي  
وكالخصي يكررون ، واحد مغارة  
والاخران صدا صدى بها،

ومن الحل ان التكرار في هذه المقاطع ليس مطلقا ، اد ان ثمة تغيراً بطرا على اللغة في المقطع الثاني (B) وفي المقطع الثالث (C) ، بيد ان هذا التغير ظاهري في الواقع لا اكثر . وهو لا يمثل تنوعا وساميا واغناء ، بل يمثل تعسفا لخصائص التي يرصدها المقطع (A) في «الثلاثة» الحمود والمفارقة ، والفراغ ، والصدا ذلك ان (A) يدل «الركام» بـ «الفراغ» فقط ولا يريد على ذلك ، ملغيا اي طبيعة «يجابيه» للركام ، او بالاحرى معفا دلالة لقراءة . B المقطع (B) فله طاهريا ، يعني ، المقطع لاساسي لكن هذا النمو نمو فيزيائي صرف ، ي انه استطالة واكثر فقط ولا نمو فعلي مجسد لخصوبة الحياة . بكلمات أخرى ان النمو هذا ريادة تراكمية واستطالة ركامية فارغة لا اكثر ومن الباهر ان هذا النمو التراكمي التكراري الذي يبرز في المقطع فيزيانيا (اي احصائيا) هو في الواقع جوهر رؤيا القصيدة المعنى النمو في الثلاثة «الموصوفين» ، فمؤهم كم تعابيه القصيدة هو نمو للتجهر ولذلك يصفهم المقطع بانهم «يكررون كالخصي» ثم ان التغير ابوحيد الممكن في حياتهم ، في علاقة اقدمهم بالآخر هو تحول الواحد الى صدى لآخر ولذلك فلان الاضافة النهائية في المقطع هي اضافة «صدى لها» بعد «صدا» ان ما بطرا من تغير او زيادة ليس زيادة في الحياة وخصوبتها بل زيادة فارغة لاسها تحول الى صدى ، وفي العلاقة اللفظية الدائرة بين «صدا» و «صدى» تعميق لهذا البعد ، لكن التحول خالفا من الدلالة على التغير المنخصب والنمو ، ان التغير من «صدا» على كلا المستويين الصوتي والدلالي (صدا - صدى) تغير توتيدي تكراري لامع فيه ، بل تشرىق



وتحجر بعد المقطع (b) يعود صوت الثلاثة للبرور في المقطع (c) ثم يعود صوت الذات الراوية في مقطع طويل يكرر رؤيا الفراغ - لكن هذا التراكم الآن يبدأ بالتحول الفعلي - عبرًا الطرف الثاني من رماد عائشة، الذي أشرت إليه سابقا ، طرف الطاقة القلبية للانبعاث

وللفراغ نثره وموته وبعثه

ثم ينتهي السرد ليبدل الصوت السردى في تمجيد للحريق واستهلال له ، ويبدأ ببرعمة صورة البطل ، صورة الصراع ، والتساؤل عن المستقبل والتساؤل عن المستقبل ، لثق الموت - هو بدء شخص الحياة في رماد علنش ، من حيث هو مقطع في جسد القصيدة ، ومن حيث هو حركة في رؤياها

بعد هذه الحركة البنيوية التي تتكهن ، بشكل غامض ، بهجس الحياة ، تبرز صورة عائشة الآن ، بعالمها التراكمي التكراري الذي وصفته في فترة سابقا وعالم عائشة لغويا يكرر عالم الثلاثة ، ولعلك لانه ليس اكثر من تراكم خال من النمو الفعلي : ثم يأتي صوت عائشة في مقطع قصير حاسم

ياويل ، ويل من كفر  
بأسعد من اعترى

ليعود صوت الذات الراوية ، في حركة ختامية ، مكررا صورة عائشة لكنه الآن يدخل تحولات فعلية في هذه الصورة ، تحولات تشعير الى علاقات سلبية ، ومدن مريئة وحكمة تعيد الارض الى سديمها ، ورغم ان هذه العناصر الدلالية تترك في سياق صورة عائشة الكلية مشيرة الى ابعاد التجر والخيبة واحتجاز الحياة في تكية ، فإن ورودها يمثل عنصر تنويع فعلي (لا وهمي او ظاهري فقط) على صورة عائشة ، اي انه يمثل بدء تبرهم للطرف الثاني من الطبيعة الضمنية لعائشة ، ويصدق هذا بشكل خاص على عنصر «احتجاز الحياة» ، ذلك ان صورة الحياة هذا ليست صورة الميت او المستحيل ، بل المحتجز ، والمحتجز طاقة قابلة للتحرير من الاحتجاز وفي هذه الطبيعة - الطاقة هجس بحركة التغير الجزرية التي ستكشف البعد الآخر لعائشة ، وبالفعل فإن هذا البعد ينفجر الآن من حركة الاحتجاز مباشرة

باحتجاز الحياة في تكية  
من فوق الرماد

من طعنه للنبال

عائشة ، جارتنا ، فينبئنا الجديد في حياتنا

هكذا تصمد الصوت السردى ، رؤيا القصيدة الجوهرية لرماد عائشة وعالمها ، ويصدق على بنية الصوت الثاني ، صوت الثلاثة هموقع هذا الصوت ، باليسبة الى الصوت السردى ، موقع تراكمي ، متكرر بانتظام ويؤدي الى خلق نسج شرنقي معلق لا يره في المواضع التي اشير اليها على مسافات منتظمة وهو يكرر معانيه ذاتها في كل ورود له ، اي انه فيما يبدو ظاهريا وكأنه يتنامى ، لا يبعث في الحقيقة ان يتكرر ويتراكم ويتحول الى صدى فالافكار الاساسية فيه هي ولا يدخلها تنويع الا على الصور الحسنة لتجديدها ، اي عن مستوى له طبيعة الصدى جوهرية ، اذ ان المفاهيم التي تحدث فيه هي هي بيد انها تعكس الآن في قالب لفظي متغير بعض الشيء .

رماد لو نوت كل عمره عذبة  
«وجدت صلاتنا على اسف القدم  
وسمت للوبيا اللذات اسطيا  
امله بوعده الكريم

٢ - مفاصلي مسلسل وركبتاي شذب  
رعي شرب موشعا ميتركا لعبدك الذليل  
«هي ملعدا متعما نكوانه من فضا،  
(أ) لعد لنا يدارك  
بايد يدوم في جواره،  
B: «امله بوعده الكريم،  
(C) خبي الطود في جواره المصب ما الهـ

ثم تصمت الاصوات ، ليعود الصوت السردى في المقطع الذي نوقش سابقا والذي يتطور فيه الهجس بطاقة الانبعاث ، وهو مقطع يشفع المضامين الاساسية للثلاثة (كولهم فراغا) الى امكانية التحول المختص والانبعاث

ثلاثة من الفراغ يكرهون عزم  
لفراغ عندما  
مجانر كعطيد ، عطفا سرفت  
ومطفا تردت  
ولفراغ نثره وموته وبعثه

وفي هذه الصورة للفراغ تأسيس لطبيعته الضدية : فهو فراغ من جهة ، فراغ الذين يكرهون عزمه : لكنه ايضا فراغ متجدد ، فراغ يخضع للاحتراق ، والتردد ، ثم ينبعث . وفي هذه الخصائص له طبيعة غامضة ، لأنها مزدوجة فانبعثه هو من جهة تعميق للفراغ وتأكيد لاسفواريته ، لكن مقارنته بعلمك ، وهي في القصيدة رمز



للمديونة التي تحترق بتولد من حديد ، يمتدحه بعده الآخر  
احتراقه لكي ينبعث منه عالم جديد مليء بحياة حق . ومن  
هنا قلن المقطع يستمر بعد وصف موت الفراغ وانبعثاته  
مصوره التمسيد للحريق ، واستسؤل الناس بإمكانية  
الحياة عن نتيجة لصراع (هل يخف ؟ هل يظل قائما)  
وبفكرة الموت الأسطوري أي الموت القرباني المخلص  
وإد نبض هذا الهجس ، يتطور الصوت السري في  
المقطع التالي عبر صورة عائشة التراكمية التي وصفت  
سابقا ، إلى صورة عائشة الغسقية الحديد ، تلك أن تذكّر  
الاجترار لقرمسي كانت كلمة في كل شيء في الثلاثة  
والفراغ ، وفي عائشة وقراءتها للاحتار في صاويل النجوم ،  
ثم ، وهذا عنصر هام جدا في تلويح صورة عائشة -  
«غسقية من حبة في لغة جديدة على المقصع ومن جهة حري  
في قافية تحصصت في المقصع بصورة عائشة ولم ترد في  
غيرها» «الراء الساكنة» التي تشهد أو يروى بها في

«عائشة حارثا العصور مثل قصص معلق  
نؤس بالركم والفراغ والمطر  
وبالقضاء والقدر  
في لقرمسي المقصع عائشة  
كم «عائشة»  
كسرة ذرعة الغوام نأخذ الدوي  
وقدح القلب ، يا غسقية والفتر  
كأنها القمر

إذا يمثل هذين المكونين عنصرين ابتجديد والمشاركة في أن  
واحد ، وفي ذات مرة فالصور الجديدة واللغة الجديدة  
تأسيس لصورة عائشة الجديدة ، أما القافية المتكررة فإنها  
تعميق للعنصر المشترك بين عائشة القديمة وعائشة  
الجديدة . هل أن دلالة هذه بقافية لأعمق من ذلك بكثير على  
مستوى السمة الكلية للقصيد فهي - وقد ندو هذا  
مدهشا - لا ترد في أي مكان في أي من المقاطع السابقة في  
القصيد . لكنها ترد بعد ذلك في المقطع الأخير «نوملة  
النعث» ، ولموضع ورودها فيه أهمية بالغة . إذ ترد لحظة  
تجلي صورة لنطل تمور الذي يستدير ليصارح خصمه  
الحدوم

البطل استدار نحو خصمه  
تمور يستدير نحو خصمه  
أحشاؤه نائمة سقاتقا  
ووجهه غمام ، حدثتني من لظفر

وبمه ، هادئة جرى  
سوافها صغيرة تجمعت وكبرت  
و صعب نهر  
وعم يزال حاربا بسن بعدا من هنا  
حمر يخطف النصر  
و مدثر نوحش وظل خصمه الأرم  
ظل معنا سقاتقا  
جد ولا من الزهور  
ونظا في النهر،

وجي دون شك مدى التواضع بين صورة عائشة الغسقية  
وصورة النطل ، فكلانها صورة «تخطف النصر» ، تعلقين  
يوصفها النطل القربان - فتمنقا الحديد / والنطل الذي  
يصرع الخنزير ويتصر عليه بأوراق دمه هو الذي يتحول  
شقائق مليئة بالجعل والحياة ومن المدهش والدل جدا  
أن هذه القافية لا ترد في أي مكان آخر من القصيدة على  
الإطلاق . وإذا كلى في الشعر مليوكد دقة ملاحظة يكونسن  
لكون التشابه اللطفي في القافية يتضمن عادة تشبها  
معنويا ، فلي التشابه بين هذين المقصعين يُبين بلغ  
بمناحه

على صعيد البنية الصوتية للمقطع ، هناك عائشة  
تطفي انطجوة نفسها ، وهي التكرار التراكمي لا صوتان  
مهيبة (القاف الجراء» لصدا ، العين العين بشكل خاص  
كما يظهر الجرد التالي للتشكيك الصوتي

«عائشة جارثا العصور مثل قصص معلق  
نؤس بالركم والفراغ والمطر  
وبالقضاء والقدر،

وجلي أن التصورات الأساسية والمصطلحات التي ترمز  
لها تشكل بؤرة صوتية لا تصويرية فقط ، تفيض منها سجة  
المقطع الصوتية (عائشة الحصى ، الصدا ، القفص ،  
القدر الركم الفراغ ، ولا يكاد يخو بيت من هذا المقطع  
من أحد هذه الأصوات<sup>١٢</sup> متكرراً على الأقل مرة واحدة

ع . ح = سمعت أن هذا  
ع . ح = سمعت أن ييب  
ر ق = ثلاثة من الركم يمشقون موتهم  
ر ع = ولحدهم معارة  
ر ، ص = ولا حرا صا



**صدر حديثاً**  
**عن دار الشؤون الثقافية العامة**  
**بغداد**



الاستشرق

سلسلة كتب الثقافة المشرقية

دوربه تُعنى بحوث الاستشراف وتقديم  
خلاصات نظرية حول الموضوع مع درامات،  
صدر العدد لأول ويصدر لعدد الثاني في  
وقت لاحق

ثلاثة من الزكام ، يكبرون كلحمي  
وكلحمي يكبرون واحد مغارة  
والآخران هدا ، صدى لها  
باري حوث أطر  
ومفاصلي سامر

وبهذا كله تجسد بنية سوند عائشة، الخصائص التي  
اكتسبتها سابقاً : التراكبية ، و لصنية ، واستوسط ، وتصبح  
تجسيداً أيقونيا ، أو ، أيقونة ، لعالم عائشة ، وللقراء ،  
وعلاقة الذات المدعة ، الحالة المباحة عن انبعاث له  
ولها فيه نكتهما<sup>(١)</sup>

(المبحث ثلثة)

(١) الاشارات في نهاية القسم الثاني من هذه الدراسة



## البنوية أعلى مراحل السوء في ترف نظرية الفن للفن

عقيم وغير عقيم كان النقاش الطويل العريض في مسألة الفن للفن والفن للحياة . . وصار العالم معسكرين، وساد تعصب، واشتد خصام، وتعالى اتهام — والمسألة مجدية وغير مجدية . . وقد مضى زمانها وانقضى على أية حال . والسعيد من كان ميزانه عدلاً، ورأيه عدلاً، وموقفه عدلاً . . . دون رخص في العرض أو رخص في المنطق، ورخص في الذوق . .

- (٢٥) وهي القطعة العشرون في الديوان — ٨٩ —  
(٣٦) القطعة الرابعة والأربعون في الديوان — ٢١٧ — ولم يشر المحقق الكريم إلى سبب قولها  
(٣٧) القصيدة السابعة والثلاثون — في الديوان : ١٧٥ —  
(٣٨) البيت الأخير من المقطوعة الثامنة — في الديوان ٤٠ —  
(٣٩) كذا ولعل الصواب : وظى بأنه الخ  
(٤٠) قطعة الرجز الـ ٤٣ — في الديوان ٢١٥ — فرد عليه عمرو بن كريب :  
إِنَّكَ يَاسِرٌ لَنِي وَفَمِي وَفَمِي      بِرَزْجِيكَ الطَّيْرُ خَلَى إِثْرَ النَّفَمِ  
فَاضِرٌ خَلَى شَرَّ شَائِبِ الرِّفَمِ      وَقَطَعَ كَفَّيْكَ وَفَى بِالْفَنَمِ  
وَبِالْفَسَادِ تَقْتَدِمُ وَيَأْتِي      إِنَّ أَبْنَ سَعْدِي ذُو جَدِّكَ وَنَفَمِ  
يَسْلُ الْخَرِيفِ فِي الْإِمَاءِ الْفُطَمِ      تَتَنَى إِلَيَّ مِنْ مَرَاهِبِ الْوَقَمِ  
كُلُّ أُمُورٍ ذَاتُ لَوْبٍ وَفَعَمِ
- وأشار المحقق الكريم إلى خبر هذه المسألة إذ نقل — ص ٢١٥ — عن « مختارات ابن الشجري » ٢٥/٢ بعض هذا الرجز بعد رجز بشر  
(٤١) فوقها في الهامش (موضح)  
(٤٢) ما بين المربعات [ . . . ] لم يوضح في التصوير  
(٤٣) كذا ولعل الصواب : فَأَبْرَنَ  
(٤٤) كذا ولعلها : (لمقدم خل)  
(٤٥) في الأصل (معد)  
(٤٦) كذا ولعل الصواب (أسود الليل)  
(٤٧) القطعة الـ (٤٥) ص ٢١٨ في الديوان — بدون إشارة إلى غيرها .  
(٤٨) كذا (الرباع) وفي المطبوعة (الرباع)  
(٤٩) وفوقها : (خ : يثور)  
(٥٠) وفوقها : (معابا)  
(٥١) وأشار المحقق إلى أن (تكفكف) تصحيف  
(٥٢) (ممر يجر) بدون نقط  
(٥٣) إشارات : موضح لا يزال معروفا بقرب رمل عالج (التفود الكبير ، حيث مَرَّبُ حَمْرُ الوحش) انظر الاسم في « المعجم الجغرافي في المملكة العربية السعودية » قسم شمال المملكة .



وفي يوم ما من أعوام الستين من هذا القرن تقوم الدنيا في أوروبا وتقعده، وربما كانت باريس مركزاً أساسياً للقيام والقعود، وتبع باريس ومثل باريس لندن وواشنطن، وعواصم أخرى في الغرب . . ثم في الشرق على علم وغير علم، وغير العلم أكثر من العلم . . والغرب أدهى من الشرق!!

وماذا جرى، وماذا جد؟ أصوات ترتفع بالجدید، وتهاجم البحث (الأكاديمي) السائد، ويتحدثون عن الجدید بصوت مرتفع، فقد خلا الجو . . فلم يعد في باريس (اندره جيد) أو (موريك) أو (موروا)، ولا أساطين (السوربون). ولا بد من ثورة، ومن تميز ومن اصطیاد في الماء العكر، فهذا ينادي برواية جدیدة ليست رواية، وذلك ينادي بطلاب جدد وكأنهم أساتذة، وذلك يطالب بسوربون جدید ليست سوربوناً؟ . . .

ماذا؟ إنها (البنیوة). وترتفع أسماء تتصدر ونقود، ولم يسأل أحد أين كانت؟ ولم اختفت كل هذه المدة وهي موجودة حية بتتبي أكثرها بـ (الأوف) و(الاسكي) . . .

ولم يسأل أحد عن التاريخ القريب، فأين كانت هذه الأسماء؟ وما خطبها؟ لم هاجرت أو هجرت من موسكو ولينينكراد وبراغ . . ؟ لقد رأيت فناً للحياة يملو، ويسود من وراء الفن للحياة طبعاً - ثورة اجتماعية ورد الحقوق لطبقة ظلمها الزمن، وفن يريد أن يعرف عن هذه الطبقة ويتقم لها وينصفها. . .

وصحيح أن مثل هذه الدعوة في عنفها وجذتها بصطح بوهن هنا وضعف هناك . . . وصحيح كذلك وجوب درسها وإعلان نقصها، ولكن هذا الصحيح شيء وما جرى شيء آخر غير صحيح، وهو أن نجرد الدعوة من فضائلها كلاً وبغير استثناء، ونضع في قمة الفضيلة نقصاً هو عظیم كلاً وبغير استثناء. وماذا؟ الشكلانية المطلقة! لا علاقة لكاتب بمجتمع أو فكر، ولا اهتمام لناقد بظرف وعوامل خاصة، إنه لا يعرف إلا هذه الكلمات إزاءه وهي مجموعة من الحروف جملاً وسطوراً وقرأ . . وهي هي هم الأول والأخير، بل إن الفكر عيب، والأخلاق عار، والنضال نقيصة . . ويهد الشكلاونيون سداً قبل الثورة من القيصر



وأخوانه، ويحذون السند بعد الثورة من أعداء الشعب والحقادين عليه . . . وعضون في دعوتهم، ويكوّنون مدرسة لها تلاميذها — ولنا بصدد ظلمهم بالانهم حيناً وبالخطأ حيناً، ولكنهم من الغلو بما يبعث على الريبة أو على المؤاخذه البريئة في أقل تقدير . . . أو على الترفع من الوقوع في الغلو المطلق .

ويتشتون — مع الأسف — في الأقطار — ويقفون حيناً دون حراك ، ثم يخلو الجوف إذا القائمة تقوم ، ماذا ؟ الجديد وما الجديد ؟ (البنوية) ! وكأن (البنوية) لم تكن من قبل ؟ بوجهها أو بوجهه أخرى . إن هذا الذي تقولونه من مبادئ (البنوية) في الوقفة عند النص وفي تحليل النص والاستمتاع بالنص . . . معروف، صحيح، لا خلاف فيه فما الجديد ؟ التطرف المطلق، الدعوة الحارة جداً لسيادتها مبدعاً وحيداً وفريداً من أقصى باريس إلى أقصى واشنطن مروراً بمغربنا العربي .

لا . . . لا يا اخوان هذا غير صحيح وغير معقول . . . وعلى أن يكون في المسألة سرّاً أبعد من متناولنا . . . صحيح إنكم تتلفونونه حباً بالجديد إذ لم يكن لكم قديم، وطمعاً بالشهرة إذ ليس لكم شهرة . . . ولكن الضجة غير معقولة، وقد تكون مفتعلة، ولم لا تكون مفتعلة ؟ أنا لا أسمح لنفسي لتبالغ بالسوء في انسانيتمكم جميعاً، أو بسوء الظن في وطنيتكم كلكم، فما زلتُ أعدُّ المجالات وأعِدُّ الأسباب أن يكون وراء الأكمة ما وراءها . ولا أريد أن أقول : إن حركة استعمارية كقولي يوم كان الانكليز في الهند، والفرنسيون في الجزائر، والأمريكان في فيتنام . . . لا ليست المسألة بهذا الشكل وإن كان لها قرب من الجوهر . ولا أقول : إن مخابرات معينة من دولة معينة عملت وجدت ونظمت وبذلت لتقوم القائمة وتستيقظ النائمة . . . لا أقول حتى ولو قلت ذلك مع نفسي ولعدد محدود من الأصدقاء والطلاب، مذ وقت مبكر . . . لا أقوله ولكني رأيت المسألة غير طبيعية ولاني أبرئ كثيرين من أنصارها عن العيالة .

ولكن الذي أقوله وألتزم به ولا أريد عنه أن صحيح الحركة من الوقفة طويلاً عند النص موجود قبلها وبعدها، وفي الغرب ولدى العرب، وفي فرنسا قبل



(البنوية) خصوصاً ، وفي غير فرنسا فيها عرف بالنقد الجديد، وهذا هو النقد العربي القديم انظر إليه، أخي الكريم، تَرَهُ - في حدود عصره - بنوياً من حيث هو وقفة عند النص، عند اللغة، عند المفردة، اقرأ أي كتاب من أقدم هذه الكتب حتى آخرها، وليس صحيحاً الإصرار على كتاب واحد هو «دلائل الإعجاز» للجرجاني - ويمعيني أن أذكر - هنا تفسير «الكشاف» للزغشري إن دواعي «التفسير» تقضي أن يكون بنوياً بمعنى من المعاني.

المهم .. ان صحيح الحركة من الوقفة عند النص صحيح، ومشتقات منها مرّت ذات يوم في مدرسة براغ ومدرسة موسكو ولينينكراد نحواً ونقداً وشكلائية بأدق الأسماء .. ولكن ما الذي عدا بما بدا؟ ثم لا بأس بإضافة جديدة في مثل، أو دراسة أو رأي .. على أن يسمو ذلك عن العبث والجمود، والمثلثات واللوغورثيمات، والرموز بين الطاء والسين .. فيموت النص على يديك لموت فيك .. زيادة على افتيات فيك على الحقيقة التي ليست فيك ..

المهم أن صحيح الحركة صحيح .. ويمكن أن تفيد من المناهج الأخرى من تاريخية واجتماعية ونفسية ونفسانية .. أما أن تكون بنوياً وإلا .. فذلك عيب فيك أنا في غنى عن الوقوع فيه، قد تكون سليم النية ولكنك من غير قاعدة، قد تكون مجدداً ولكنك من غير قديم، قد تكون طويلاً ولكنك قصير .

أجل، إنما الذي لا شك فيه، هو أن مجموع البنيوية - إذا أخذتها كلاً وكما آلت إليه في (اللوغورثيمات) الأوروبية وفي التبعية العربية فذلك الضلال البعيد، ولعلك علمت من أضرار بنيويين من درجة أولى أن شاموا المخرج من طريقهم المسدود في الإغارة على مناهج أخرى فهم مرة عيال على فرويد ومرة ضيوف على ماركس .. ثم - والشيء بالشيء يذكر ابن كان (دوسومير) قبل اليوم؟ إنه عالم لغوي طبع له تلاميذه محاضراته بعد وفاته، ورأينا الأساتذة في الأربعينات والخمسينات في السوربون وغيرها يذكرونه كما يذكرون أي لغوي آخر. فللرجل جهده وهو واحد من عشرات آخرين، أما أن يستحيل بين عشية وضحاها إماماً، وإماماً وحيداً أوحداً، فذلك هو الضلال البعيد.



ويتفاقم الضلال.. ويشرع اناس يعودون إلى وهيمهم.. فإذا عيوب النبوية، كثيرة تستغرق مقالات وكتبا، وإذا المعقول المعقول توجه الجهد إلى مابعد النبوية، فتلك عاصفة عبرت وشرع الناس ينفضون، وهذه رسالة تصل إلي من صديق في جامعة الجزائر يقول: وهي مؤرخة في ١٤/١/١٩٨٥.

«زارنا في المعهد الأستاذ ميشال باربو - وهو من اللسانيين والنبويين الفرنسيين - وألقى محاضرتين قيمتين عن عيوب النبوية التي نفى يديه - كما أعلن - منها بعد أن أنفق عشرين عاما في تبنيها متابعه لأستاذه كُريماش - انتهى!! والسعيد من اتعظ بغيره.

لقد حاولت - ولا أتمك - أن أدرس النبوية، ولكن كنت بين اثنتين أرى في أحدهما ماكنت أعرفه من قبل وهو جيد أو يمكن أن يتفع به في الدراسات اللغوية أولاً، وفي النقد الأدبي ثانياً... وفي ثانيتهما أرى مالا لزوم إليه وهو يجهز على روح النقد، ومن كان غنياً في نفسه كان في غنى عنه.. وفي غنى حتى عن مواصلة الدراسة فيها لا طائل تحته. هذا شيء..»

وشيء آخر قلته لنفسي ولأصدقائي وطلبة، منذ وقت مبكر، دون ارتباط بفلسفة من الفلسفات أو صلة بنظام من الأنظمة، قلت: النبوية - في الوجه الذي أسفرت عنه فكانت ضجة غريبة - لعبة أقل ما يقال: إنها لعبة تشغل الناس عن جدهم، وتعبث بقيمهم وتبهي ماء عكراً لمن لا سبيل إزائه غير الاصطياد في الماء العكر.

قلت، ومنذ وقت مبكر: إنها حركة استعمارية، وكنت أهي مأقول، أي إلى لا أتهم الأدباء الذين يلتزمونها بالعمالة، فليس لدي دليل لأسمح لنفسي بذلك، كما أنني أصير على أن مخابرة خاصة لنظام خاص نظم ايقاظها وشحد عزائم (الأوف) و(الاسكي)، وأثار النخوات وهدف إلى زيادة خراب على خراب العالم الثالث، وأي خراب أعلى وأسمى وأرقى من أن يعيد إليك مافضته أمس باسم «الفن للفن» لأنك تنظر فترى في بلادك وأمتك الفوارق الطبقية والاستعمار والاستغلال والجهل والفقر والمرض.. ولكنك الآن، وأنت أنت، وأمتك أمتك



## مع الثعالبي وكتابه «التوفيق للتلفيق»

أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي من رجال القرنين الثالث والرابع الهجريين<sup>(١)</sup>، (سنة ٣٥٠ - ٤٢٩ هـ). وهو صاحب التصانيف الكثيرة التي أربت على المئة كما جاء في إحصاء الأستاذ حبيب الراوي والدكتورة ابتسام الصفار، وذلك في «المقدمة» التي قُدِّمَ بها لكتاب «تحفة الوزراء».

تري من الفخر التميز والمعاصرة أن تكون (بنويًا) تفكر بنويًا وتأكل بنويًا، متعالياً على الاجتماع والفلسفة والأخلاق.. والانسانية!! والابداع شعراً ونقدًا!! أجل، لا هذا.. ولا ذلك.. وإنما الذي لا شك فيه ولا ريب ولا نقاش أن الحركة في جملتها، من حيث هي حركة وضجة ومعاصرة ومبدأ ومنهج.. نخدم الاستعمار خدمة جليلة إذ تصرف - في أقل ما فيها - الأديب عن الفكر والاجتماع والنضال.. لأن معجمها يقوم - في كل مايقول - على تفكيك لغة النص، ولك أن تحصي الحروف في القصيدة، ولك أن تربط بين هذه المفككات.. لك كل شيء تبعد به الفكر والمجتمع والإنسان لتتفرد بالشكل؟

هذا في أقل مايقال، وإلا فما المانع من أن تكون مخبرات مامن نظام ماقد فعل ما فعل، وما المانع من أن يكون في اعلام الأدباء الغربيين من كانت له في تلك المخبرات يد أو رجل أو رأس!!! الكلام يطول يطول، وقليل من البنيوية لا بأس به...

ولا امنع عليك الكثير - والكثير جداً - فأنت حر، والبنوي حر جداً.. ولكنني أعترف بأن كلامي جاء متأخراً قليلاً - أو كثيراً - عن وقته، فعذراً لمن كان رأيه من رأيي، وعذراً كذلك لمن لم يكن كذلك - وشافعي في التأخير القصد إلى تخفيف اللهجة، وقد خُفِّت.

بغداد د. علي جواد الطاهر



## البنوية أعلى مراحل السوء في ترف نظرية الفن للفن

عقيم وغير عقيم كان النقاش الطويل العريض في مسألة الفن للفن والفن للحياة . . وصار العالم معسكرين، وساد تعصب، واشتد خصام، وتعالى اتهام — والمسألة مجدية وغير مجدية . . وقد مضى زمانها وانقضى على أية حال . والسعيد من كان ميزانه عدلاً، ورأيه عدلاً، وموقفه عدلاً . . . دون رخص في العرض أو رخص في المنطق، ورخص في الذوق . .

- (٢٥) وهي القطعة العشرون في الديوان — ٨٩ —  
 (٢٦) القطعة الرابعة والأربعون في الديوان — ٢١٧ — ولم يشر المحقق الكريم إلى سبب قولها  
 (٢٧) القصيدة السابعة والثلاثون — في الديوان : ١٧٥ —  
 (٢٨) البيت الأخير من المقطوعة الثامنة — في الديوان ٤٠ —  
 (٢٩) كذا ولعل الصواب : وظى بأنه الخ  
 (٣٠) قطعة الرجز الـ ٤٣ — في الديوان ٢١٥ — فرد عليه عمرو بن كريب :  
 إِنَّكَ يَاسِرٌ لَنِي وَفَمِي وَفَمِي      بِرَزْجِيكَ الطَّيْرُ خَلَى إِشْرَ النَّفَمِ  
 فَاصْبِرْ حَلَّ شَرِّ شَائِبِ الرَّغَمِ      وَقَطْعِ كَفِّكَ وَنَفَى بِالْفَنَمِ  
 وَيَالَيْسَانِ بَعْدَهَا وَيَالَيْسَانِ      إِنَّ أَبْنَ سَعْدِي ذُو جَدِّابِ وَنَفَمِ  
 يَشُلُّ الْخَرِيْقِي فِي الْإِمَاءِ الْفُطْرَمِ      تَتَنَى إِلَيَّ مِنْ مَرَاهِبِ الْوَقَمِ  
 كُلُّ أُمُومٍ ذَاتُ لَوْبٍ وَنَفَمِ  
 وأشار المحقق الكريم إلى خبر هذه المسألة إذ نقل — ص ٢١٥ — عن « مختارات ابن الشجري » ٢٥/٢ بعض هذا الرجز بعد رجز بشر  
 (٤١) فوقها في الهامش (موضح)  
 (٤٢) ما بين المربعات [ . . . ] لم يوضح في التصوير  
 (٤٣) كذا ولعل الصواب : فَأَبْرَنَ  
 (٤٤) كذا ولعلها : (لمقدم حل)  
 (٤٥) في الأصل (معد)  
 (٤٦) كذا ولعل الصواب (أسود الليل)  
 (٤٧) القطعة الـ (٤٥) ص ٢١٨ في الديوان — بدون إشارة إلى غيرها .  
 (٤٨) كذا (الرباع) وفي المطبوعة (الرباع)  
 (٤٩) وفوقها : (خ : يثور)  
 (٥٠) وفوقها : (معابا)  
 (٥١) وأشار المحقق إلى أن (تكفكف) تصحيف  
 (٥٢) (ممر بمو) بدون نقط  
 (٥٣) إشارات : موضح لا يزال معروفا بقرب رمل عالج (التفود الكبير ، حيث مَرَّبُ حَمْرُ الوحش) انظر الاسم في « المعجم الجغرافي في المملكة العربية السعودية » قسم شمال المملكة .



وفي يوم ما من أعوام الستين من هذا القرن تقوم الدنيا في أوروبا وتقعدها، وربما كانت باريس مركزاً أساسياً للقيام والقعود، وتبع باريس ومثل باريس لندن وواشنطن، وعواصم أخرى في الغرب . . ثم في الشرق على علم وغير علم، وغير العلم أكثر من العلم . . والغرب أدهى من الشرق!!

وماذا جرى، وماذا جدُّ؟ أصواتُ ترتفع بالجديد، وتهاجم البحث (الأكاديمي) السائد، ويتحدثون عن الجديد بصوت مرتفع، فقد خلا الجو . . فلم يعد في باريس (اندره جيد) أو (مورياك) أو (موروا)، ولا أساطين (السوربون). ولا بد من ثورة، ومن تميز ومن اصطلياد في الماء العُكبر، فهذا ينادي برواية جديدة ليست رواية، وذلك ينادي بطلاب جدد وكأنهم أساتذة، وذلك يطالب بسوربون جديد ليست سوربوناً؟ . . .

ماذا؟ إنها (البنوية). وترتفع أسماء تتصدر ونقود، ولم يسأل أحد أين كانت؟ ولم اختفت كل هذه المدة وهي موجودة حية بتتبي أكثرها بـ (الأوف) و(الاسكي) . . .

ولم يسأل أحد عن التاريخ القريب، فأين كانت هذه الأسماء؟ وما خطبها؟ لم هاجرت أو هجرت من موسكو ولينينكراد وبراغ . . ؟ لقد رأيت فناً للحياة يملو، ويسود من وراء الفن للحياة طبعاً - ثورة اجتماعية ورد الحقوق لطبقة ظلمها الزمن، وفن يريد أن يعرف عن هذه الطبقة ويتقم لها وينصفها. . .

وصحيح أن مثل هذه الدعوة في عنفها وجدتها بصطح بوهن هنا وضعف هناك . . . وصحيح كذلك وجوب درسها وإعلان نقصها، ولكن هذا الصحيح شيء وما جرى شيء آخر غير صحيح، وهو أن نجرد الدعوة من فضائلها كلاً وبغير استثناء، ونضع في قمة الفضيلة نقصاً هو عظيم كلاً وبغير استثناء. وماذا؟ الشكلائية المطلقة! لا علاقة لكاتب بمجتمع أو فكر، ولا اهتمام لناقد بظرف وعوامل خاصة، إنه لا يعرف إلا هذه الكلمات إزاءه وهي مجموعة من الحروف جملاً وسطوراً وقرأ . . وهي هي هم الأول والأخير، بل إن الفكر عيب، والأخلاق عار، والنضال نقيصة . . ويهد الشكلائيون سداً قبل الثورة من القيصر



وأخوانه، ويحذرون السند بعد الثورة من أعداء الشعب والحقادين عليه . . . وعضون في دعوتهم، ويكوّنون مدرسة لها تلاميذها — ولنا بصدد ظلمهم بالانهم حيناً وبالخطأ حيناً، ولكنهم من الغلو بما يبعث على الريبة أو على المؤاخذه البريئة في أقل تقدير . . . أو على الترفع من الوقوع في الغلو المطلق .

ويتشتون — مع الأسف — في الأقطار — ويقفون حيناً دون حراك ، ثم يخلو الجوف إذا القائمة تقوم ، ماذا ؟ الجديد وما الجديد ؟ (البنوية) ! وكأن (البنوية) لم تكن من قبل ؟ بوجهها أو بوجهه أخرى . إن هذا الذي تقولونه من مبادئ (البنوية) في الوقفة عند النص وفي تحليل النص والاستمتاع بالنص . . . معروف، صحيح، لا خلاف فيه فما الجديد ؟ التطرف المطلق، الدعوة الحارة جداً لسيادتها مبدعاً وحيداً وفريداً من أقصى باريس إلى أقصى واشنطن مروراً بمغربنا العربي .

لا . . . لا يا اخوان هذا غير صحيح وغير معقول . . . وعلى أن يكون في المسألة سرّاً أبعد من متناولنا . . . صحيح إنكم تتلففونه حباً بالجديد إذ لم يكن لكم قديم، وطمعاً بالشهرة إذ ليس لكم شهرة . . . ولكن الضجة غير معقولة، وقد تكون مفتعلة، ولم لا تكون مفتعلة ؟ أنا لا أسمح لنفسي لتبالغ بالسوء في انسانيتمكم جميعاً، أو بسوء الظن في وطنيتكم كلكم، فما زلتُ أعدُّ المجالات وأعِدُّ الأسباب أن يكون وراء الأكمة ما وراءها . ولا أريد أن أقول : إن حركة استعمارية كقولي يوم كان الانكليز في الهند، والفرنسيون في الجزائر، والأمريكان في فيتنام . . . لا ليست المسألة بهذا الشكل وإن كان لها قرب من الجوهر . ولا أقول : إن مخابرات معينة من دولة معينة عملت وجدت ونظمت وبذلت لتقوم القائمة وتستيقظ النائمة . . . لا أقول حتى ولو قلت ذلك مع نفسي ولعدد محدود من الأصدقاء والطلاب، منذ وقت مبكر . . . لا أقوله ولكني رأيت المسألة غير طبيعية ولاني أبصر كثيرين من أنصارها عن العمالة .

ولكن الذي أقوله وألتزم به ولا أريد عنه أن صحيح الحركة من الوقفة طويلاً عند النص موجود قبلها وبعدها، وفي الغرب ولدى العرب، وفي فرنسا قبل



(البنوية) خصوصاً ، وفي غير فرنسا فيها عرف بالنقد الجديد، وهذا هو النقد العربي القديم انظر إليه، أخي الكريم، تَرَهُ - في حدود عصره - بنوياً من حيث هو وقفة عند النص، عند اللغة، عند المفردة، اقرأ أي كتاب من أقدم هذه الكتب حتى آخرها، وليس صحيحاً الإصرار على كتاب واحد هو «دلائل الإعجاز» للجرجاني - ويمعيني أن أذكر - هنا تفسير «الكشاف» للزغشري إن دواعي «التفسير» تقضي أن يكون بنوياً بمعنى من المعاني.

المهم .. ان صحيح الحركة من الوقفة عند النص صحيح، ومشتقات منها مرّت ذات يوم في مدرسة براغ ومدرسة موسكو ولينينكراد نحواً ونقداً وشكلائية بأدق الأسماء .. ولكن ما الذي عدا بما بدا؟ ثم لا بأس بإضافة جديدة في مثل، أو دراسة أو رأي .. على أن يسمو ذلك عن العبث والجمود، والمثلثات واللوغورثمات، والرموز بين الطاء والسين .. فيموت النص على يديك لموت فيك .. زيادة على افتيات فيك على الحقيقة التي ليست فيك ..

المهم أن صحيح الحركة صحيح .. ويمكن أن تفيد من المناهج الأخرى من تاريخية واجتماعية ونفسية وفسانية .. أما أن تكون بنوياً وإلا .. فذلك عيب فيك أنا في غنى عن الوقوع فيه، قد تكون سليم النية ولكنك من غير قاعدة، قد تكون مجدداً ولكنك من غير قديم، قد تكون طويلاً ولكنك قصير .

أجل، إنما الذي لا شك فيه، هو أن مجموع البنية - إذا أخذتها كلاً وكما آلت إليه في (اللوغورثمات) الأوربية وفي التبعية العربية فذلك الضلال البعيد، ولعلك علمت من أضرار بنيويين من درجة أولى أن شاموا المخرج من طريقهم المسدود في الإغارة على مناهج أخرى فهم مرة عيال على فرويد ومرة ضيوف على ماركس .. ثم - والشيء بالشيء يذكر ابن كان (دوسومير) قبل اليوم؟ إنه عالم لغوي طبع له تلاميذه محاضراته بعد وفاته، ورأينا الأساتذة في الأربعينات والخمسينات في السوربون وغيرها يذكرونه كما يذكرون أي لغوي آخر. فللرجل جهده وهو واحد من عشرات آخرين، أما أن يستحيل بين عشية وضحاها إماماً، وإماماً وحيداً أوحد، فذلك هو الضلال البعيد.



ويتفاقم الضلال.. ويشرع اناس يعودون إلى وهيمهم.. فإذا عيوب النبوية، كثيرة تستغرق مقالات وكتبا، وإذا المعقول المعقول توجه الجهد إلى مابعد النبوية، فتلك عاصفة عبرت وشرع الناس ينفضون، وهذه رسالة تصل إلي من صديق في جامعة الجزائر يقول: وهي مؤرخة في ١٤/١/١٩٨٥.

«زارنا في المعهد الأستاذ ميشال باربو - وهو من اللسانيين والنبويين الفرنسيين - وألقى محاضرتين قيمتين عن عيوب النبوية التي نفى يديه - كما أعلن - منها بعد أن أنفق عشرين عاما في تبنيها متابعه لأستاذه كُريماش - انتهى!! والسعيد من اتعظ بغيره.

لقد حاولت - ولا أتمك - أن أدرس النبوية، ولكن كنت بين اثنتين أرى في أحدهما ماكنت أعرفه من قبل وهو جيد أو يمكن أن يتفع به في الدراسات اللغوية أولاً، وفي النقد الأدبي ثانياً.. وفي ثانيتهما أرى مالا لزوم إليه وهو يجهز على روح النقد، ومن كان غنياً في نفسه كان في غنى عنه.. وفي غنى حتى عن مواصلة الدراسة فيها لا طائل تحته. هذا شيء..

وشيء آخر قلته لنفسي ولأصدقائي وطلبة، منذ وقت مبكر، دون ارتباط بفلسفة من الفلسفات أو صلة بنظام من الأنظمة، قلت: النبوية - في الوجه الذي أسفرت عنه فكانت ضجة غريبة - لعبة أقل ما يقال: إنها لعبة تشغل الناس عن جدهم، وتعبث بقيمهم وتبهي ماء عكراً لمن لا سبيل إزائه غير الاصطياد في الماء العكر.

قلت، ومنذ وقت مبكر: إنها حركة استعمارية، وكنت أهي مأقول، أي إلى لا أتهم الأدباء الذين يلتزمونها بالعمالة، فليس لدي دليل لأسمح لنفسي بذلك، كما أنني أصير على أن مخابرة خاصة لنظام خاص نظم إيقاظها وشحن عزائم (الأوف) و(الاسكي)، وأثار النخوات وهدف إلى زيادة خراب على خراب العالم الثالث، وأي خراب أعلى وأسمى وأرقى من أن يعيد إليك مافضته أمس باسم «الفن للفن» لأنك تنظر فترى في بلادك وأمتك الفوارق الطبقة والاستعمار والاستغلال والجهل والفقر والمرض.. ولكنك الآن، وأنت أنت، وأمتك أمتك



## مع الثعالبي وكتابه «التوفيق للتلفيق»

أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي من رجال القرنين الثالث والرابع الهجريين<sup>(١)</sup>، (سنة ٣٥٠ - ٤٢٩ هـ). وهو صاحب التصانيف الكثيرة التي أربت على المئة كما جاء في إحصاء الأستاذ حبيب الراوي والدكتورة ابتسام الصفار، وذلك في «المقدمة» التي قُدِّمَ بها لكتاب «تحفة الوزراء».

ترى من الفخر التميز والمعاصرة أن تكون (بنويًا) تفكر بنويًا وتأكل بنويًا، متعالياً على الاجتماع والفلسفة والأخلاق.. والانسانية!! والابداع شعراً ونقدًا!! أجل، لا هذا.. ولا ذلك.. وإنما الذي لا شك فيه ولا ريب ولا نقاش أن الحركة في جملتها، من حيث هي حركة وضجة ومعاصرة ومبدأ ومنهج.. نخدم الاستعمار خدمة جليلة إذ تصرف - في أقل ما فيها - الأديب عن الفكر والاجتماع والنضال.. لأن معجمها يقوم - في كل مايقول - على تفكيك لغة النص، ولك أن تحصي الحروف في القصيدة، ولك أن تربط بين هذه المفككات.. لك كل شيء تبعد به الفكر والمجتمع والإنسان لتتفرد بالشكل؟

هذا في أقل مايقال، وإلا فما المانع من أن تكون مخبرات مامن نظام ماقد فعل ما فعل، وما المانع من أن يكون في اعلام الأدباء الغربيين من كانت له في تلك المخبرات يد أو رجل أو رأس!!! الكلام يطول يطول، وقليل من البنيوية لا بأس به...

ولا امنع عليك الكثير - والكثير جداً - فأنت حر، والبنوي حر جداً.. ولكنني أعترف بأن كلامي جاء متأخراً قليلاً - أو كثيراً - عن وقته، فعذراً لمن كان رأيه من رأيي، وعذراً كذلك لمن لم يكن كذلك - وشافعي في التأخير القصد إلى تخفيف اللهجة، وقد خُفِّت.

بغداد د. علي جواد الطاهر



# - البنيوية -

## الاصول اللغوية والمعنى الفلسفي

◆ سعيد الغانمي

يمتد السؤال العمومي اليوم مردياً من الأسئلة والمراجعات وأحياناً الاتهامات - وقبل أن أحوص في هذه الأسئلة - أريد أن أشير إلى أن تدلوي للبنيوية هنا لن يكون تدلوي مؤسس بها أو كافر بما لديها . معبرة أخرى غامضة لا تبدأ من منطق الفهم أو من منطق الأثبات - عس على العكس سياندا من منقطة السؤال والاستفهام ولن تكون لدي إجابات جاهزة - سيترك الأجابات أن تحبب عن نفسها - ساندخل مع البنيوية إلى دائرة الحوار الفلسفي نحول محاور لا يصدق عيبه وادبيه إلا بقدر ما يؤيدنيان به إلى المزيد من الأسئلة

نستطيع أن نتمسك بهذا القبس الذي يؤاخي بين هذه العلوم المتعددة ؟

لم يستعمل سوسير كلمة «بنية» في كتابه «محاضرات في علم اللغة العام» بل كان يستعمل كلمة «نسق» أو «نظام» . ويرفض ميشال فوكو أن يكون بنيوياً ، بل انه حذاف هذه الكلمة من كتابه «الكلمات والأشياء» بكامله . وأشار جوناثان كولر في واحدة من محاضراته إلى أن كلمة «البنيوية» فقدت جدواها بعد أن صارت تشير إلى إضغالة من العلوم منذ أن وجد جان بياجيه في كتابه «البنيوية» أن الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكل العلوم الاجتماعية اهتمت بالبنيوية وانها كانت «بنيوية» قبل مجيء كلود ليفي شتراوس<sup>(١)</sup> . وأتني لأتساءل مع كولر إذا كانت هذه العلوم بنيوية فعلاً تبني البنيوية الفرنسية جديدة ومثيرة ؟ اعتقد أن جواب هذا السؤال يكمن في المعنى الجديد الذي أضفته البنيوية على كلمة بنية .

يقول إميل بنفغنست : «لقد تم تأكيد مبدأ «البنية» كموضوع للبحث قبل سنة ١٩٣٠ على يد مجموعة صغيرة من اللسانيين الذين تطوعوا للوقوف ضدّ القصور التاريخي الصرف للسان ، وضدّ لسانيات كانت تفكك اللسان إلى عناصر معزولة . وتنشغل بتتبع التغيرات الطارئة عليه .»<sup>(٢)</sup> لقد أطلقنا على سوسير ، وبحق ، رائد البنيوية المعاصرة ، وهو كذلك بالتأكيد إلى حدّ ما ، ويجعل بنا أن نشير إلى أن

لن تكون هذه الكلمة إلا مراجعة سريعة واسمها مراجعة سريعة لأنها كذلك حقاً ، فلن تلمّ بسعة البنيوية واختلافات منطقيها . سوف أقصر جهودي على محاولة تلمس الاصول اللغوية للبنيوية وكيف تعاضد النموذج البنيوي اللغوي من منطق السؤال سياندا بالأسئلة الثلاثة الكبيرة : ما البنيوية ؟ وكيف انتقل النموذج اللغوي إلى العلوم الانسانية ؟ وما معنى البنيوية في السؤال الفلسفي المعاصر ؟

ربما كان من أهم ما يميز البنيوية انها تهتم بتفصيل الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها . وهذا ما يجعل من البنيوية منهجاً لا فلسفة ، وطريقة وليس إيديولوجيا ، أي باختصار ما يجعل منها علوماً كثيرة تهتم باستخراج المستويات التحليلية للظواهر الانسانية وكشف شبكة العلائق والانساق السائدة فيها . لا يمكننا إذن الحديث عن البنيوية كما نتحدث عن الوجودية أو الوضعية أو البراهماتية ، فالبنيوية بهذا المعنى الأخير شيء لا وجود له ، انها مجموعة الصنائع المختلفة التي تعني بمستويات مختلفة للظواهر . سنتحدث إذن عن الوحدة التي تجمع بين مفكرين اهتموا بفضلياً متباعدة . سنتحدث عما يوحد بين سوسير عالم اللغة ، وميشال فوكو المؤرخ ، ورولان بارت النقاد ، ولاكن عالم النفس ، وشتراوس الانترومولوجي . فهل



سوسير لم يستعمل أبداً ، وبإي معنى من المعاني كلمة «بنية» إذ المفهوم الجوهرى في نظره هو مفهوم النسق<sup>(١)</sup> .  
لعل بارت هو الذي أشار مرة إلى أن البنيوية في معناها الإخص هي محاولة نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى . وسبق لشتراوس أن قال أن علم الفنونولوجيا يمكن أن يؤدي لعلوم الإنسان ما أنته الرياضيات للفيزياء الحديثة . هذا الارتقاء في لحضن النموذج اللغوي يجعلنا نتساءل لماذا ينبغي قياس النماذج الثقافية والاجتماعية على النموذج اللغوية ؟ ولماذا اللغة بالذات ؟ وما آثار استعمال اللغة نموذجاً ؟

رداً على السؤال الأول يجيب جونلثان كولر بأن فكرة الاستفادة من علم اللغة بدراسة ظواهر ثقافية أخرى تستند إلى اعتقائين أساسيين ، الأول : أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات أو أحداث مادية ، بل هي موضوعات أو أحداث ذات معنى ، وبالتالي فهي إشارات ، والثاني : أن هذه الظواهر ليست جواهر أو ماهيات قائمة في ذاتها ، بل أنها محددة بشبكة من العلاقات ، الداخلية والخارجية .. ولذا كانت الأفعال الانسانية ذات معنى فلا بد أن يحكمها نظام تحتي من التمييزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمراً ممكنًا<sup>(٢)</sup> .

لن تكون الظواهر الاجتماعية والثقافية إشارات يعني أن تقع في نطاق ماسماه سوسير «السيمبولوجيا» أو علم الاشارة عندما قل : يمكننا أن نتصور علماً موضوعه دراسة حياة الاشارات في المجتمع ، وساطلق عليه علم الاشارات ، ويوضح علم الاشارات ماهية مقومات الاشارات ، و ماهية القواعد التي تتحكم بها ، ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن ، لم يمكن التكهن بطبيعته و ماهيته ، ولكن له حق الظهور إلى الوجود ، وعلم اللغة هو جزء من علم الاشارات العام ، والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة ، ويحتل هذا الأخير مكانة مصددة بين كتلة الحقائق الانثروبولوجية<sup>(٣)</sup> .

ومع أن سوسير لم يتوصل إلى طبيعة هذا العلم و ماهيته ، فقد وضع الحجر الأساس لهذا العلم عندما مكن علم اللغة من بناء نماذج دقيقة خاصة به ، وهذه الخطوة الحاسمة نقلت علم اللغة من مرتبة الاجتهاد الفردي إلى مرتبة العلم الدقيق ، فكيف تم له ذلك ؟

يمكن أن نردّ جهد سوسير إلى عدد من الثنائيات التي توصل بواسطتها إلى بناء صرحه اللغوي ككتب يقول : «أن الظاهرة اللغوية لها دائماً جانبين متصلان ، كل منهما يستلقي أهميته من الآخر» . أمثلاً يلاحظ :

(١) أن الصوت اللغوي لا وجود له إلا بفضل جانبين هما جانب النطق ، وجانب السمع .

(٢) أن الصوت اللغوي هو وحدة تركيبية من النطق والسمع ، ترتبط بفكرة معينة

(٣) أن اللسان له جانب فردي وجانب اجتماعي ولا يمكن تصور احدهما بغير الآخر

(٤) أن اللسان ينطوي على وجود نظام ثابت ، كما ينطوي على عملية التطور . فهو في كل لحظة نظام قائم بذاته ، ونتاج للزمن الماضي

وبموجب هذه الازدواجية سنتناول أهم هذه الثنائيات حسب ترتيب سوسير نفسه

كانت الدراسات الفيلولوجية والمنطقية قبل سوسير تنظر إلى اللغة كأداة لتسمية الأشياء ، أو كوسيلة تعبيرية غريبة . وقد كبلت هذه النظرة اللغة والفكرتها إلى مدى بعيد ، لكن سوسير استطاع بفحص هذه الوسيلة ، أن يكتشف أنها في الدرجة الأولى ليست وسيلة ، بل هي نظام شكلي لاشعوري يعتد على الفروق ، وليس على القيم الإيجابية الثابتة ، ولهذا فقد دعا إلى دراسة اللغة كغاية في ذاتها ولذاتها ، أي دعا إلى تخليصها من وصاية العلوم الأخرى التي كانت تهيم عليها وإلى نيل الأحكام الخارجية التي تثيرها هذه العلوم ، ومن هنا لم يعد للأحكام القبلية وجود في اللغة ، وتراجع القياس والتأويل والاضمار وغير ذلك . أصبحت اللغة المقياس الذي تقيس به ذاتها ، وصار لابد من النظر إلى اللغة في ضوء معاييرها الخاصة . فكيف توصل سوسير إلى ذلك ؟

لنتأمل أولاً في طبيعة الاشارة .

قبل سوسير كانت الاشارة تدل على الشيء لاغير . كانت الوحدة الضرورية التي تسمي الشيء وترتبط به ارتباطاً قهلباً . وقد يحض سوسير هذه النظرة لصالحاً الطبيعة الخاصة بالاشارة ، ووجد في الناء هذا الفحص .

(١) أن الاشارة هي علاقة بين الدال والمدلول ، أو التصور والصورة السمعية وليست بين الاسم والمسمى .

(٢) أن الاشارة هي علاقة اعتبارية وليست ضرورية ، إذ لو كانت ضرورية لما كانت هناك لغات متعددة .

(٣) أن الاشارة اجتماعية وليست فردية .





والتعاقب تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام . وماهي لد  
فلدت أهميتها كمبدأ نظر لأننا أخذنا متعرف أن كل نظام  
يظهر ، بالضرورة ، كتطور ، وأن التطور ، من جانب آخر ،  
يتوفر بصورة لا مفر منها على صفة نظامية<sup>(١)</sup> .

١ - ذات صفة خطية وهذا يعني أن  
٢ - نفس معناها من ذاتها ، بل من مجس العلاقات  
التي تقيمها مع مقية الاشارات ، وهذه العلاقات على نوعين :  
علائق تبادلية مع وحدات أخرى مشابهة لها دلاليًا أو  
اشتقاقياً هي علائق غياب ، وعلائق تناسعية مع الوحدات  
المجاورة لها التي تسبقها أو تلحقها في الخطاب المفوض وهي  
علائق حضور . لو انني اتخذت من قراءتي لكتاب «السكينة»  
موضوعاً لود نقله في رسالة لخوية ، في هذه الحالة أقول :  
«قرأت السكينة» ، لكن الفعل «قرأ» يرتبط بعلاقة تبادلية مع  
الفعل الأخرى لم ترد مثل طالع ، أحب ، التهم .. الخ  
ويرتبط بعلاقة تناسعية مع تاء المتكلم والسكينة ، فلا  
استطيع مثلاً أن أقول : «تُقرأ السكينة» ، إذ لا بد أن تنتظم  
هذه الوحدات بعلاقة تناسعية صحيحة يقبلها النظام

النفوي العربي

وسوف يستلزم جاكوبسن هاتين العلاقتين إلى أقصى  
حد في موقفه من الحبسة aphasia ، وفي رايه بقطبي الاستعارة  
والكنائية ، ثم يستعملهما رولان بارت في تصنيف أنظمة  
الملبس والماكل ، وسيجد فيهما لاكن الفضل وسيلة للتمييز  
بين الرغبة والحاجة .

(١) أن الإشارة ذات طبيعة خطية ، وانها تكتسب معناها من  
النظام الذي تندرج فيه .

في البدء تبين سوسير أن اللغة تبدو خليطاً من  
الموضوعات التي تدخل في اهتمام علم النفس أو علم  
الاجتماع أو المنطق أو الفلسفة .. الخ ، هذا التشوش  
والتعهد الواضح في اللغة دفع سوسير إلى أن يميز بين  
مستويي اللغة الكبيرين في اللغة Langue والكلام Parole وأن  
يفصل بينهما . فاللغة هي القوانين والأنظمة العامة التي  
تحكم إنتاج الكلام ، دون أن توجد جميعاً إلا بوصفها بنى في  
كتب اللغة ، انها السلطة التجريدية المشاعة التي يستمد  
الكلام منها اختياراته الفعلية ، أما الكلام فهو التطبيق  
الفعل لهذه القوانين والقواعد ، هو محاولة كل متكلم أن  
ينسجم في داخل مؤسسة اللغة الكبيرة بفعل فردي . اللغة  
منظومة اجتماعية لاشعورية ، والكلام اختيار فردي  
مقصود . اللغة ذات وجود عيني يخضع للدراسة  
والصنيف ، أما الكلام فهو مستوى اللغة المشخص الذي  
يسود عصباً على الدراسة إلا في ضوء اللغة نفسها

هذا التمييز - كما سنرى - سينتقل فيما بعد إلى علوم

كثيرة فبتم التمييز بين المسية والحالة في اللغة  
والألفور ، بين المورفيم والألوم ، بين الوحدة  
والأسطورة ، بين الوحدة وتنوعاتها ، وسيجد صيغته  
الايديولوجية في كلمة رولان بارت ، «اللغة ليست ليبرالية  
ولا ديمقراطية» ، انها بكل بساطة فاشية<sup>(٢)</sup> .

الثنائية الأخرى المهمة عند سوسير هي ثنائية التزامن  
والتعاقب ، لو انني رغبت في دراسة لهجة أو لغة معينة لكان  
عليّ اما أن ادرس نظامها اللغوي الثابت في لحظة معينة من  
الزمن ، دون أن تكون هذه اللحظة الآن بالضرورة ، أو لكانت  
ملتزماً بدراسة تغيراتها عبر الزمن . ويسمى سوسير الحالة  
الاولى التزامن ، ويسمى الحالة الثانية التعاقب ، فالتزامن  
هو الدراسة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي  
لتغيرات الحاصلة ضئيلاً جداً ينحصر في الحدود الدنيا ،  
أما التعاقب فهو دراسة العلاقات بين عناصر متعاقبة يحل  
فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن . وفي تقدير  
سوسير أن دراسة علم اللغة التزامني هي الكفيلة بالعثور  
على بنية اللغة ونظامها المستقر ، في حين أن علم اللغة  
التعاقبي لا يصبح إلا بالاستناد إلى علم اللغة التزامني  
ووجد جاكوبسن وتميلوف فيما بعد أن «ثنائية التزامن



قبل أن تظهر البيئوية في فرنسا ، عرفت أمريكا تياراً عرف باسم «علم اللغة البنوي» ، وقد شهد هذا التيار ازدهاراً على يد عالّمين امريكيين كلاهما كان مهتماً بعلم النفس ، غير أن اهتمام إدوارد سابير Edward Sapir كان منصباً على المدرسة العقلية ، بينما كان اهتمام بلومفيلد Bloomfield يستقي من المدرسة السلوكية .

تأثر سابير بخطى استاذة بواس «مطوراً منهجه في بحث الظواهر اللغوية ، وتوجه توجهاً كاملاً الى الدراسة الحقلية معتدداً المصدر البشري in formant في جمع مدته اللغوية ، وقدم بحوثاً كثيرة عن عدد من لغات الهنود الامريكيين جلساً بين اللغة والانتروبولوجيا ، واصدر كتابه الوحيد «اللغة» متضمناً جملة آرائه اللغوية البنوية عام ١٩٢١ ، وقد صدر الكتاب بمقدمة طويلة للتعريف باللغة بوصفها جهازاً لاشعورياً كما ناقش علاقة اللغة بالفكر واعتبار اللغة نظاماً رمزياً خلاقاً للتصورات ، ثم تطرق في فصول أخرى الى موضوعات مختلفة مثل تصنيف اللغات ، وعلاقة اللغة بالجنس ، والثقافة ، وعلاقة اللغة بالاسب ، وكيف تؤثر اللغات على بعضها<sup>١</sup> ، غير ان اهم ما يميز نقول سابير هو دعوته الى التمييز بين الاشكال اللغوية والقصورات ، وهو يرى «أن للشكل والوظيفة استقلالاً نسبياً ، ولا بد من دراسة الشكل اللغوي بوصفه «نمطاً» بغض النظر عن الوظيفة المسندة له» ، وهو يسنّي طرق استخدام الشكل في اللغة «العمليات النحوية» ، ويمكن تصنيف العمليات النحوية الى ستة انماط رئيسية .

- ١ - ترتيب الكلمة (أو نظام الترتيب) Word order
- ٢ - التركيب Composition
- ٣ - اللاحق Affixation
- ٤ - التعديل الداخلي للعنصر الجذري والنحوي Internal modification of the radical and grammatical element
- ٥ - التضمين Reduplication
- ٦ - الفروق النبرية Accentual differences.

اما في حقل التصورات التي تنعكس في البنوية اللغوية ، فيميز اربع فئات .  
١ - التصورات الاساسية (العينية) التي يُعتبر عنها بكلمات مفردة مثل «رجل» و «امرء» أو عناصر نحوية جذرية (وهو ما نسميه في العربية بالجذر المجزء من اي وزن حرلي والذي يمثل في الحروف «هـ - ع - ل» ) .

٢ - التصورات الاشتقاقية ، ويتم بإضافة اللواحق أو العناصر غير الجذرية للعناصر الجذرية ، اي الكلمات التي تدخل فيها الحروف الزوائد التي يجمعها علماء اللغة العربية في حروف (اليوم تنساها) أو (سالتمونيتها) .

٣ - التصورات الاضافية العينية ، ويعتبر عنها بإضافة لاحقة أو بجراء تعديل داخلي معين .

٤ - التصورات العلائقية المحض ، ويعبر عنها باللاحق ، والزيادة والتعديل الداخلي والكلمات المستقلة أو الوضع . ووظيفتها ان تربط العناصر العينية للقضية اللغوية ببعضها ، ويمكن التمثيل عليها بآية جملة في اللغة .

يقول جوليو ليشي : «تعتبر الفئتان الاوليتان عن محتوى لادي ، بينما تعتبر الفئتان الاخرتان عن علاقة . الفئتان الاولى والراصة لازمتان لا تخلو منهما لغة ، في حين ان الفئتين الثانية والثالثة غير لازمتين رغم شيوعهما»<sup>٢</sup> . وبسبب هذه التصنيفات يقدم سابير تصنيفاً عاماً للغات العالم ، لا تتطابق هذه الفئات مع العزل والاصاق والخلط والرمزية ، ويقدم لنا أيضاً التصنيف الشهير الى لغات تحليلية وتركيبية ومتعددة التراكيب .

وقد دفع سابير هذه الفرضية الى حدودها القصوى في مقالته «اللغة علماء» ، وهو يرى في هذه المقالة ان وظيفة اللغة لا تقتصر على التوصليل ، بل تتعدى ذلك الى ترميز العالم الذي تمثله ، وبذلك فان للغة سلطة تصورية تعارس تأثيرها على متكلمي تلك اللغة ، فهي بسبب كونها نظاماً رمزياً لاشعورياً تدفع المرادها الى تبني نظم ترميز معينة تكون بمثابة اسس ثقافية للتفكير ، يقول سابير : «ان شبكة النملاج الثقافية التي تسود في حضارة معينة تفهرسها اللغة التي تعبر عن تلك الحضارة ، وان من الوهم الاعتقاد باننا يمكن ان نفهم الخطوط العامة المميزة للثقافة ما عن طريق الملاحظة فقط ، دون الاهتمام بالنظام الرمزي اللغوي الذي يمنح هذه الخطوط دلالتها ومعنوياتها في المجتمع ، وفي يوم ما ستبدو محاولة فهم الثقافة البدائية دون الاستعانة باللغة التي تسود في مجتمع تلك الثقافة مجرد هوى ذاتي كجهود المؤرخ الذي لا يستطيع الظفر بالوسائل الاصطية عن الحضارة التي يصفها .. ان اللغة تشكل دليلاً للواقع الاجتماعي» .. وهي تشترط اشتراطاً قوياً تفكيرنا كله عن المشكلات والعمليات الاجتماعية .. فالفنان لا يعيشون في العالم الموضوعي فقط ، ولا في عالم النشاط الاجتماعي ، كما





نبيل فوكو

بقصته عن «جاك Jack» و «جيل» ، فيفترض أن جيل كانت جائعة ، أي أن عضلاتها كانت تتحرك بطريقة معينة ، ثم انثرت المוחات المنعكسة من التفاحة على عينيها ، وهذا ميمثل المثير بالحرف الكبير (S) ، ولو كانت جيل وحدها لآثت هي بالتفاحة ، وهذا ميمثل الاستجابة بالحرف الكبير أيضاً (R) ، ولكن جاك كان معها ، هنا تحدث استجابة بديلة (i) ، هي الكلام الذي تنقل به جيل رغبتها في التفاحة الى جاك ، ويُعتبر هذا الكلام مثيراً بديلاً (S) ، فيتسلك جاك الشجرة ويأتي بالتفاحة ، وهذه استجابة (R) للحدث الكلامي<sup>(١٦)</sup> .

غير أن أهمية بلومفيلد لا تكمن في هذه النظرة المجردة - رغم اشتهاؤه بها - بل في محاولاته الكثيرة في الوصف للوقائع اللغوية وصفاً بيمويًا ، وبالذات في علم الصرف والنحو ، من ذلك مثلاً المكونات الصرفية حيث سُمّي أصغر وحدة صرفية ذات معنى باسم «المورفيم» ، وقسم المورفيم الى نوعين ، المورفيم الحر ، وهو المورفيم الذي يمكن لفرزه وتلفظه بصورة حرة ، والمورفيم المقيد وهو المورفيم الذي لا يمكن فصله عن الجذر أو المورفيم الحر ويقابله في العربية حروف الزيادة من سوابق ولواحق ، فالشكل المعقد يمكن أن يحلل الى مكونات أبسط هي المورفيمات ، وهذه المورفيمات هي بنية تتألف من مكونات مباشرة ، ويُسمى معنى المورفيم ، أي فائدته الدلالية باسم السيميم Sememe ، فالسيميم هو

يلهم في العادة ، بل هم والقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسطاً للتعبير في المجتمع الذي يعيشون فيه ، وأنه لمن الوهم كلياً التخيل بأن أحداً يتلاعب مع الواقع من غير ما استند الى اللغة . وأن اللغة مجرد وسيلة عارضة لحل مشكلات التوصليل والتأمل ، فواقع الأمر يكمن في أن «العالم الواقعي» مبني الى أقصى مدى بناءً لاشعورياً على العادات اللغوية للجماعة ، ولا توجد أبداً لغتان متشابهتان تشابهاً كلياً لا يعتارهما تمثيلاً للواقع الاجتماعي نفسه ، فالعوالم التي تعيش فيها مجتمعات مختلفة هي عوالم مختلفة وليست مجرد عالم واحد بأسماء مختلفة<sup>(١٧)</sup> .

من الواضح أن سابير يرى في الثقافة «جهازاً سيميائياً» في ظل مرجعية اللغة ، وأن اللغة ليست التعبير والقول ، بل أنها البنية التي تتحكم في التعبير وتضفي عليه نملاجها . هكذا تتدخل اللغة في ترتيب وظائف الحواس ، والعلائق ، والأنظمة والأعراف ، وهي الفرضية التي ستتبنّاها البنيوية الفرنسية فيما بعد . كتب أوزيس تعليقاً على فرضية سابير : «واقع النطق هو التصنيف ، الهيئة الصورية ، العلاقة بين المفاهيم ، وكتاب فوكو «الكلمات والأشياء» هو يكمله شرح لهذه القضية»<sup>(١٨)</sup> .

في الجانب الآخر من موقف سابير ، كما أن يلف بلومفيلد ، لقد رأينا كيف تبني سابير وجهة النظر «العقلية» في علم النفس ، أما بلومفيلد فقد تبني وجهة النظر السلوكية ، وقد نشر كتابه الرئيسي بعنوان «اللغة» سنة ١٩٣٣ ، أي بعد اثني عشر عاماً من نشر كتاب سابير ، وفي هذا الكتاب يتطرق بلومفيلد الى نظريته السلوكية في الوقائع اللغوية ، التي استوحاها من مادية ميكانيكية أكثر مما هي جدلية - كما يقول لبشي - والتي صنفها بعض الماسيين الجدليين بوصفها مثالية محضة<sup>(١٩)</sup> ، ويختزل بلومفيلد وجهة نظره في اللغة بالاعتماد على طري في المعادلة السلوكية في المثير والاستجابة بالصورة التالية :-

$$S \rightarrow r \dots s \rightarrow R$$

حيث يمثل حرف (s) بصيغتيه الصغيرة والكبيرة stimulus ، المثير ، وحيث يمثل حرف (r) بصيغتيه اختزالاً لكلمة Reaction أي الاستجابة أو رد الفعل ، لكن الحروف الكبيرة تعني وقائع عملية خارج اللغة ، بينما تعني الحروف الصغيرة وقائع لغوية ، وهو يمثل على ذلك



أصغر وحدة دلالية ، أما أصله المعجمي فهو  
 التكسيم taxeme ، وفي مجال القواعد يسمى بلومفيلد أصغر  
 وحدة شكلية باسم «تاكسيم» taxeme ، فالتاكسيم في القواعد  
 مثلها مثل المورفيم في الصرف . ونحن يناقش بلومفيلد علم  
 الصوت يستخرج الفونيمات أو الوحدات الصوتية  
 الصغرى عن طريق المقابلة بين الأشكال اللغوية ، وذلك  
 يعرف أي هذه الأصوات يختلف معنى وإيها ياتلف ،  
 نستطيع مثلاً أن نعرف هل أن الذون ترتفع إلى المرتبة  
 الفونيمية في العربية أم لا بوضع كلمة معينة مثل (نل) في  
 سلسلة من الكلمات الأخرى مثل (قال ، سال ، سأل ..  
 الخ) ، فإذا حدثت التون هنا تغييراً في المعنى فهي فونيم ،  
 ويشترط طبعاً أن تتم هذه المقارنة في وسط واحد ، أي أن يتم  
 استبدال صوت واحد لفظ مكان صوت آخر ، مع بقاء الوسط  
 نفسه بكل ما فيه من صوائت وصوامت ، ونحن لانتزيع بين  
 النون في (نل) و (نلم) و (نلأ) .. الخ ، نجد أن الهمزة في  
 (نأى) و (زأى) و (شأى) واحدة ، وأن الدال في (وعد) و  
 (رعد) و (سعد) لم تتغير ، فكل وحدة من هذه الأصوات هي  
 وحدة صغرى من ملامح صوتية تمييزية يسميها الفونيم ،  
 غير أن فونيمات اللغة ليست أصواتها المنطوقة حقاً وفعلاً ،  
 بل هي ملامحها الصوتية ، وهذا نرى أن بلومفيلد يشير إلى  
 أن الفونيم مفهوم مجرد من الصوت ، وهو لا ينضوي تحت  
 الأصوات ، بل أن كل صوت حقيقي إنما هو تقريع من  
 الفونيم ومحاولة لتقريبه من التجريد إلى الحقيقة ، وأهمية  
 الفونيم - كما يقول - ليست في صيغته الفعلية التي يُعطق  
 بها بوصفه أمواجاً صوتية ، بل في الفرق الذي يقيمه بين هذه  
 الصيغة وصيغ الفونيمات الأخرى في اللغة .

وإذا انتقلنا بهذا المنهج من مستوى الدراسة الصوتية  
 إلى الدراسة النحوية وجدنا أن مدرسة بلومفيلد تعتبر عنصر  
 المعنى موضوعاً نفسياً يدرسه علماء النفس ، وتركز على  
 توزيع الوحدات اللغوية ، يقول د . محمد الحناش : « هذا  
 المنهج يهدف إلى وصف اللغة التي يعتبرها مجموعة من  
 التعبير أو ظروف التواصل بها . أن الأمر يتعلق فقط بتعيين  
 مستوياتها في العينة وبناء أصناف قياسية انطلاقاً من  
 العينة وهذه»<sup>(١)</sup> ويرى د . نهاد المولى أن هذه المدرسة  
 «استمعت عنصر المعنى عند التحليل ، إذا اعتبرت المعاني  
 موضوعاً لدراسة علماء النفس ، ورات أنها وحدات عقلية  
 أشبه بالانغاز ، تخرج تماماً عن نطاق علم معقول ، وأنها

قد تقتضي معرفة كاملة من جانب المتكلم بالعالم الذي يحيط  
 به . وعولت هذه المدرسة في قياسها أن يكون موضوعياً  
 ألنياً ، وكان محور اهتمامها «توزيع» الوحدات اللغوية  
 تمتحنه بطريقة الاستبدال ، وتمثل هذه الطريقة في استبدال  
 وحدة لغوية بأخرى في تعيين القسم الذي تنسب إليه من  
 القسم الكلام ، ووفقاً لذلك فإن (الرجل) و (البرنامج)  
 ينتسبان إلى الاسم من جهة أنهما يستويان في أنهما يمكن أن  
 يقعاً موقعاً واحداً كما في

ذلك                      خبيب فني<sup>(٢)</sup>                      الرجل  
 البرنامج

أن النتيجة المنطقية للتخلي عن المعنى عند اتباع  
 مدرسة بلومفيلد هو الاهتمام بالمزاج الصورية فقط ، أي  
 الصياغة الشكلية المجردة عن أي سياق أو تاويل . وعلى هذا  
 فهم يعاملون الجمل المفرغة من المعنى والجمل الكاذبة - أو  
 للقضايا الكاذبة ، كما يسميها المناظرة - على حد سواء مع  
 الجمل الصحيحة معنى ومعنى . هكذا تستوي جملة (أن  
 كسالة الهيدل تشنقة) مع جملة (أن أمير المؤمنين لعدل) .  
 وتستوي جملة (في السودان جبال من الفضة) مع جملة (في  
 الحديقة تمثل من المرمر) . وطبيعي أن تحليل المكونات  
 سيؤدي إلى إشكالات تاويلية كثيرة أهمها ما تناولت المدرسة  
 التحويلية نقده من جمل تفريعية يلتبس فيها المقصود مثل  
 (النساء والرجال المسنون)<sup>(٣)</sup> ، فهذه الجملة إما أن يكون  
 المقصود منها : النساء من جميع الأعمار ، والرجال المسنون  
 فقط أو النساء المسنات والرجال المسنون ، وفي جملة  
 (خارطة بغداد القديمة) يمكن أن يكون المقصود الخارطة  
 القديمة لبغداد أو الخارطة التي تخص بغداد القديمة ، وفي  
 كلتا الحالتين لابد من الرجوع إلى السياق والتاويل .

\* \* \*

عندما وصل هذا الإرث اللغوي إلى شتراوس ، حاول  
 استثماره إلى أقصى مدى ، وكان مقتنعاً أن اللغة تشكل  
 النموذج الأول لجميع أنماط النمذجة الثقافية  
 بلشر شتراوس عمله الميداني في حقل الانتروبولوجيا  
 بدراسة المجتمعات اللاكتبية في البرازيل ومناطق الهند  
 الأمريكيتين الشماليين ، هذه المجتمعات التي وجد فيها واقعاً





شترأوس

اصغر وحدة اسطورية ، وهو بالنسبة للأسطورة يقوم مقام الموبيم في علم الصوت والمورفيم في الصرف

وباستخراج هذه الوحدات وترتيبها في اعمدة ، تبادلياً وتتابعية ، يضع شترأوس يده على الرسالة التي كان يدرسها ، وكما يقول ريتشارد كيرني ، فإن تناول خلاف اغلب الدراسات التقليدية في المينولوجيا المقارنة ، لا يهتم بإيجاد النسخة «الصحيحة» ، او «الاصيلة» لاية اسطورة ، فالاسطورة تتكون من كل تنوعاتها الموحدة ، وليست هناك اسطورة هي النسخة الاصل التي اشتقت منها النسخ الاخرى او حرفتها ، فكل نسخة تظهر تعاقبياً في التاريخ هي نوع من «الكلام» الاسطوري الذي يفيض عن النظام التزامني «اللغة» الاسطورة ، وهذا يعني ان البنى الاولية للأسطورة هي في الاساس عبر ثقافية وعبر تاريخية ، ولا معنى للسؤال حول الاسفلية التاريخية لاحدى نسخ الاسطورة على غيرها<sup>(١٦)</sup> .

\* \* \*

لم يكن النقد الذي ووجه به سوسير نقداً فلسفياً ، بل كان نقداً لغوياً ، وفي هذا الفلك يدور نقد الفيلولوجيين الكلاسيكيين ، ونقد باحثين من خلال نظريته الحوارية في التفاعل اللفظي ، واخيراً نقد تشومسكي للبنوية الامريكية واختلافه الجذري مع سوسير في تاويل الثنائية اللغوية في

لازمائياً ، واقعاً يعيد انتاج نفسه في عملية اجترارية لاتنتهي ، واستقرية البحث الى ان هذه الشعوب ليست بدائية ولا منطقية كما كان شائعاً قبل ذلك ، بل ان لها منطقها الخاص الذي لا يختلف عن منطق الانسان المتحضر الحديث . وكنت الاسطورة قبل شترأوس عملاً لا عقلياً من اعمال افعال ، ولكنه وجد فيها نظاماً سببياً خاصاً يعمل وفق منطق الرمزية اللاشعورية بوضوح وعلمية لا يقلان عن وضوح المنطق العلمي وعلميته ، صحيح ان ظاهر الاسطورة يكشف عن محتويات سطحية متكررة ، لكنها في الحقيقة تعمل في ضوء «شفرات» او سمن Codes جمعية تنقل رسائل عفوية لاشعورية ، فالاساطير ليست مجرد حكايات وهمية جميلة يعاد سردها على سبيل التسلية والترفيه ، بل هي محاولات حاسمة لحل التناقضات الأساسية بل المبررة في الوجود الانساني ، مثل التناقض بين الحياة والموت ، بين الذات والاخر ، بين الثقافة والطبيعة ، بين الزمن والابدية وغير ذلك .. وقد اراد شترأوس ان يضع إصبعه على الطريقة التي تعمل بها هذه الشفرات الرمزية اللاشعورية

يوجز شترأوس الخطوة الاولى التي اتبعها للاساطير ببنية الاسطورة بقوله : «لقد توصلنا الى ثلاث نماذج موحدها بما يلي»

١ - اذا كانت الاساطير تنطوي على معنى ، فلا يمكن ان يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها ، بل بطريقة تنسيق هذه العناصر .

٢ - ان الاسطورة تتعلق بنظام اللسان وتشكل جزءاً لا يتجزأ منه ، إلا ان اللسان في الاسطورة يظهر بعض الخصائص النوعية

٣ - لا يمكن البحث عن هذه الخصائص إلا فوق مستوى العبارة اللغوية المعتاد ، بعبارة اخرى ان هذه الخصائص ذات طبيعة اعقد من تلك تصادف في عبارة لغوية من طراز معين<sup>(١٧)</sup> .

لا توجد في الاسطورة اذن قيم ايجابية ، بل انها تعتمد شأنها شأن اللغة على نظام الفروق والاختلافات ، أي على طريقة نظم عناصرها ، ولا بد في هذه الحال ان تكون للأسطورة ، ككل كائن لغوي ، وحدات مكونة ، وان تتفق هذه الوحدات بكيفية ما مع الوحدات اللغوية التي اسلفنا ذكرها ، وهي الفونيم والمورفيم والسيم . ويسمى شترأوس هذه الوحدات باسم «الميثيمات» Mythemes ، فالميثيم هو



اللغة والكلام ونقلها من مستوى التصنيف الى مستوى التوليد والابداع ، لكن النقد الفلسفي للبنائية ولد في الاساس مع نقد شتراوس ، لأن موضوع شتراوس كان موضوعاً «إنسانوياً» خالصاً ، فقد تناول شتراوس حقل الأنثروبولوجيا ، وهو الحقل الاثير لدى الانسانويين الذين لابد ان يجدوا في قولة السفسطائي اليوناني القديم «جورجريس» : «الانسان معيار كل الاشياء» نموذجاً مفضلاً يحتكمون اليه ، وطبيعي ان هذا «الانسان المعيار» لم يكن إلا الانسان الغربي وقد ارتفع الى رتبة الانسان المثالي او الصوريمن . لقد تمكن شتراوس من خلخلة هذا التركيز الغربي حول الذات عندما رآه اعتبار الشعوب اللاكثابية وجعلها لا تقل منطقية عن منطقية الانسان الاوربي ، متابعاً في ذلك نموذج سوسير اللغوي ، النموذج الذي اقتضى منه ان يتخلى عن اعتبار الانسان الاوربي معياراً من ناحية ، وان يجعل من المجتمع موضوعاً يمكن تثبيته في لحظة تزامنية من ناحية ثانية ، ولم يكن لدى شتراوس اي نزوع فلسفي ، لقد ولدت بنائية شتراوس في وسط علمي تماماً ، وليس في مصادره الثقافية مصدر فلسفي واحد ، باستثناء بعض الاشارات الى روسو ، يدعم تصوره الانثروبولوجي ، بل ربما اعتبرنا البنائية استجابة لرغبة منهجية جامحة استولت على العلوم في منتصف القرن العشرين ، تلك هي الرغبة في «النسق المتناسك»<sup>(١٤)</sup> . وكما لاحظ المفكر البريطاني «كريستوفر كودويل» فقد هيمن التشظي والانقسام على المعارف في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، فذهب فريق من المفكرين الى ان مهمة الفلسفة تنحصر في لعبة تحليل اللغة ، وآمن آخرون بجدوى العبث ، ورأى البعض الواقع الموضوعي الى ذرية منطقية .. الخ ، وفي كل هذا كانت العلوم تزداد انقساماً وتجزئة ، كانت يدها اليمنى تجهل ما في يدها اليسرى ، الفلسفة غريبة عن الفيزياء ، وعلم النفس غريب عن اللغة ، وفي منتصف القرن العشرين فقط أصبحت الرغبة قوية وجامحة لتلاحق هذه العلوم والنظرة إليها نظرة كلية تسمح بالعثور على التماسك فيها ، ولقد كانت البنائية استجابة لهذه الرغبة .

وجدت الفلسفة اول اعتداء لها على البنائية في افتقادات سارتر للمعنى المعرفي للبنائية ، لكن سارتر كان يعرف ان البنائية منهج يؤدي الى تطبيقات ايديولوجية او فلسفية ، وليست فلسفة ، ولهذا فقد انتقد العقل التحليلي

بوصفه انثروبولوجيا ، وفي لحظة الانتقادات المتواصلة للبنائية عثر بول ريكور على ما يرضي الطرفين ، فذكر ان البنائية هي «كائنات دون ذات متعالية .. لأن قوام هذه الفلسفة لتها تجعل من النموذج اللغوي نموذجاً مطلقاً بعد ان عمته شيئاً فشيئاً»<sup>(١٥)</sup> . ومع ان شتراوس كان حريصاً دائماً على التمييز بين الفلسفة والعلم ، وعلى التذكير بان البنائية منهج وليست فلسفة ، بل على التنبيه بأنه لا يكاد يقرأ الفلسفة ، فقد رغب بتصريح ريكور وقال : «اني أشكر السيد ريكور بصورة خاصة انه أشار الى القرابة الممكنة بين مشروعني ومشروع الكائناتية ، فقوام الامر يتلخص بنقل البحث الكائناتي الى المجال الانثولوجي ، مع هذا الفرق في اننا بدلاً من التوسل بالاستبطان والتفكير في حالة العلم في المجتمع الخاص بالفيلسوف ، ننقل هنا الى اقصى الحدود ، اي اننا نسلك سبيل البحث عما يمكن ان يكون مشتركاً بين إنسانية تبدو لنا بعيدة جداً والطريقة التي يعمل بها فكرنا ، اي اننا نحاول استخلاص الخواص الأساسية والقصرية لكل فكر ايأ كان»<sup>(١٦)</sup> .

وفي بحث مهم للدكتور فؤاد زكريا عن «الجنور الفلسفية للبنائية» يرى الدكتور زكريا ان ظهور المنهج البنائي «الذي يبدو على شكل امتداد لمفاهيم» ، والذي اتخذ صورة مذهب فكري متكامل ، قد ارتبط بظروف تاريخية معينة ، كان لها تأثيرها في الفلسفة الفرنسية بالذات ، اذ ان اول البنائيين واهمهم كانوا من الفرنسيين ، وقد اضلعت البنائية في رايه بوقوداً جديداً الى لهيب المعارك الدائرة بين المثقفين وكان لظهورها دوي كبير ، وهو يضيف : «ان البنائية كانت لها جنور فلسفية اقدم كثيراً من العصر الذي ظهرت فيه .. واهم هذه الجنور ، في اعتقادي ، هو فلسفة كلت ، فالبنائية - مثل فلسفة كلت - تبحث عن الاسس الشامل ، اللازماني ، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة ، وتؤكد وجود نسق اساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ ، وهذا النسق سابق على الانظمة البشرية ، بحيث تستند اليه تلك الانظمة زمانياً ومكانياً ، اي ان هذا النسق قبلي *a priori* بمعنى مشابه لما نجده عند كلت .. ولقد ظهر لدى البنائيين - على اختلاف تخصصاتهم - ميل واضح الى فكرة النسق الشامل ، ووضع اطر او قوالب اساسية تدرج ضمنها الكثرة الموجودة في الواقع ، بل ان هذه الاطر والقوالب لها عندهم طبيعة عقلية ، حتى لو اتخذت



مظاهرها أشد الصور حسية ، كذلك تدعو البنائية بدورها الى نوع من الذورة الكبرنيكية مماثل لذلك الذي دعا اليه كانت ، إذ تؤكد أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية ، وتسعى الى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من أجل النفاذ الى تركيبها الباطن ، وهي بدورها تترفع على النظرة التجريبية وتؤكد أن تقدم المعرفة لا يتم عن طريق وقائع تجريبية يضلف بعضها الى البعض ، وإنما يتم عن طريق إعادة النظر في قوالب أو صور أو عمليات موجودة بالفعل ، ولكنها تتخذ مظهراً جديداً في كل عصر... وأخيراً فإن البنائية تتشابه مع فلسفة كانت في نقلة أساسية ، هي أنها بدورها تستهدف أن تجعل من دراسة الإنسان موضوعاً لعلم دقيق ، وتساوول أن تهدي الى السر الذي جعل العلوم الأخرى تسير في طريق العلم الراسخ ، لكي تطبقه على العلوم الإنسانية والاجتماعية ، وأن كل التركيز عند كانت ينصب على العلوم الرياضية والطبيعية ، على حين أنه كان في حالة البنائيين ينصب على علوم أخرى ، أهمها علم اللغة<sup>(١)</sup> .

ولا يخفى الدكتور فؤاد زكريا تحفظه وحيطة ، فيشير الى أن «تأثير فلسفة كانت في تفكيرهم - أي البنائيين - كان ضئيلاً في أغلب الأحيان»<sup>(٢)</sup> .

إن هذا اللفظ الرائع مشروع ومهم للدكتور على أوجه الضمة المحتملة في المعاني الفلسفية بين الكنتية والبنوية ، غير أن الأهم هو التمييز بين ميسميه الدكتور فؤاد زكريا «الجزور الفلسفية» وبين المعنى الفلسفي ، لأن معنى كلمة «جزور» كما يستعملها الدكتور زكريا هو «الاصول» ، وبالتالي فإنه يُسند اكتشافات البيويين من شراوس الى فوكو الى اصول ومبادئ فلسفية.. وقد رأينا أن البنوية نشأت استجابة لرغبة منهجية علمية خالصة ، لا ترتبط على مذهب فلسفي - صحيح أن لهذه النزعة تاويلاً أو معنى فلسفياً ، إلا أنه تاويل لاحق على العلم ، شأنها في ذلك شأن «الفسفية» التي قد تفسر فلسفياً ، لكن من العبث رد الفسفية الى مجرد اصول أو جذور فلسفية ، والشيء الآخر هو إقران البنوية بالكنتية ، لقد بقيت الحلقات الفلسفية تتداول الكنتية طوال سنوات ، لكنها لم تستطع أن تثمر بنوية واحدة خالصة ، اللهم إلا بنوية كاسيرر في المنيا التي تلاشت فيها الكنتية الجديدة مع العلوم الحديثة «إن لا بد لنا من التمييز بين «الجزور» - وقد كانت البنوية امتداداً لجزور علمية - وبين المعنى الفلسفي أو التاويل .

يتلقى البيويون تقريباً على وصف البنية بأنها نموذج إجرائي ، ولتناول المعنى الفلسفي للبنية لابد لنا من تناول المعنى الفلسفي للنموذج البيوي ، والمعنى الفلسفي للاجراء البيوي .

النموذج البيوي هو النموذج اللغوي.. والفكر اللغوي هو فكر متعال في الأساس ، النموذج اللغوية موجودة باعتبار أن كل نص هو محاولة للاستكشاف بخلالها وآثارها ، ولكنها غير موجودة بتشخصاتها.. وجودها أن وجود وهي متعال ، لا بذاتها ، بل بالتشخصات التي تستمد وجودها منها . النموذج اللغوية حاضرة في كل نص طالما أن هذا النص يتشكل داخل لغة معينة ويأخذ نفسه باتباع معاييرها ، ولكنها في الوقت نفسه غير موجودة فيه عياناً ، طالما أننا في أي بحث لا نعثر إلا على النص العيني ، ويمكن أن نوضح ذلك بالاستشهاد بالاوران الصرافية مثل (فعل - يفعل - فاعل - مفعول .. الخ) هذه الاوزان محض افتراض لاحضور له إلا بتطبيقاته الفعلية ، لكنه افتراض تستمد الكلمات الحقيقية وجودها الفعلي منه . يمكن لنا أن نستشهد هنا بنظام العروض أيضاً ، إذ ليست هناك حقائق فعلية من نوع : (متفاعلات - متفاعلات - متفاعلات) ، بل مجرد نماذج فرضية تدخل في كل نص من بحر الكامل بحيث أن بحر الكامل يحقق كيانها بها .

أما من حيث الاجراء فإن التمييز الذي تقيمه البنوية بين التزامن والتعاقب ليس مجرد فاصل بين حدث يجري في سياق لزمان له ، أو حدث مكثف في اللحظة الراهنة ، وحدث في سياق ترتيب زمني ، فالتزامن يعني :

أولاً ، تعطيل الممكنات التي تختبئ في لحم الشيء ، والاكتفاء بلحظة السكون الحيادي حيث تستدعي الآن الـ «هنا» .

ثانياً - تحويل الحركة الى تعاقب من السكونات ، لأن التقاطع الذي تضعه البنوية بين التزامن والتعاقب يقوم على أساس القيام بأحدهما دون الآخر ، وكما في قانون التلاصق عند هيرزبرغ الذي قال أننا إما أن نعرف سرعة الفوتون أو نعرف موضعه ، ولا يمكن أن نعرف الاثنين معاً ، فلكذلك البنوية حيث يجد الباحث نفسه ملزماً بالاختيار التبادلي فلما أن يدرس موضوعه التزامناً أو تعاقبياً ، ولا يمكن الاستمساك بهما معاً في يد واحدة .

ثالثاً - إذا كان التعاقب يعني وجود ذات شاهدة على



مجرى التغيير والانتقال بالظاهرة من حال الى حال ، بل قد تتدخل الذات في هذا الانتقال ، فإن التزامن هو منطق تطبيق الذات ، او هو بعبارة ادق ، منطق المقولات المتعالية بلا ذات ، او منطق المؤسسة الاجتماعية التي تخلق نظامها دون ان تحيل الى ذات . وسيتناول النقد الفلسفي للبنائية هذه النقاط بالتفصيل .

يمكن لنا ان نحصر النقد الفلسفي للبنائية بثلاثة تيارات رئيسية : النقد الوجودي ، والنقد التاريخي ، والنقد التفكيكي (او الظاهرياتي)

يعتقد النقد الوجودي ، ممثلاً بـ سارتر ، ان الانثروبولوجيا البنائية تتخذ من الانسان - وهذات - موضوعاً لها ، اي ان المعنيين بدراسة الظواهر الانثروبولوجية ، الذين هم ذوات وعلماء سلالات بشرية ، يتخونون من الدوات الانسانية مواضيع لدراستهم ، وهو يعتقد ان على الانثروبولوجيا ان تدرس شيئاً ما في الانسان ، ليس هو الانسان الشامل ، وهو في الوقت نفسه انعكاس موضوعي بحث له ، وهذا مفاهيمه «الممارسة الهادة» ، وهو ما سيتولى غارودي شرحه فيما بعد باسم «التوسط» ، يقول سارتر : «اننا نلاحظ ان المعنى ، اذا طرحت في ذاتها ، كما يفعل بعض البيويين ، هي تركيبات زائفة ، وفي الواقع لا يستطيع اي شيء ان يعطيها الوحدة البنائية ان لم تكن الممارسة الموحدة التي تثبت تلك البنى وتصوبها ، ولما لمجمل للشك في ان البنية تترتب عليها مسالك ، لكن المزمع في المذهب البنائي الجذري - حيث للتاريخ مظاهر خارجية وعدم لزوم بالنسبة الى هذا التنظيم المتين او ذلك - هو انه يضرب صفحاً عن الوجه المقابل الجدي ، ولا يقر بأن التاريخ يفتح بدوره البنى ، والواقع ان البنية تصبح الانسان بغير ما ان التاريخ - اي الممارسة السيروية هنا - يصنع التاريخ ... ان الدراسة البنائية اذن لحظة من انثروبولوجيا يفترض فيها ان تكون تاريخية وبنائية معاً ، وعلى هذا المستوى تنطرح من جديد المسألة الفلسفية مسألة التضمين في كل ، فالفاعل يعود ذاتاً موضوعياً لأنه يغرق ويتلاشى في هذا الفعل ويُلغى في الوقت نفسه بممارسته بالذات مما فعله»<sup>(١٧)</sup> .

وقد أوضح سترأوس في رده على سارتر بأن التاريخ عنده يتحول الى اسطورة ، ويقترب على ذلك ان «سارتر بات

اسير الكوجيتو Cogito الخاص به ، اما كوجيتو ديكرت فكان يسمح بمقاربة الكلي والعلي ، ولكن شرط ان يبقى نفسياً وفردياً ، ولم يفعل سارتر عندما اضفى طلباً اجتماعياً على الكوجيتو سوى الانتقال من سجن الى سجن آخر ، اي انه جعل من الجماعة والعصر إطاراً لازماً للذات الفردية» ، ولايتورع سترأوس عن قياس «الممارسة الهادة» عند سارتر بالارواحية عند احد «متوحشي» ماليزيا ، حيث لكلتاهما صفة الاسطورة ، وفي رايه ان ديكرت في الكوجيتو بتر الانسان عن المجتمع لإرساء قوانين الفيزياء ، «اما سارتر ، الذي يدعي تأسيس الانثروبولوجيا فقد بتر مجتمعه عن المجتمعات الاخرى» ، وقد تاه هذا «الكوجيتو» الذي تلقوع في الذرائعية والعزل في الفردية في غياب علم النفس الاجتماعي»<sup>(١٨)</sup> .

في الناحية الاخرى كان الفكر التاريخي يواصل انتقاده البنائية ويدافع ضد مفاهيمه «موت الانسان» في البنائية . ويعتقد غارودي ان البنائية كايديولوجيا هي تلك التي يخيّل إليها ان من حقها ان تقول في خاتمة المطاف بـ «موت الانسان» لو بـ «الانسانية النظرية» ، مع ان هذه نقطة انطلاقها لا نقطة وصولها ، وما ذلك باستنتاج ، وانما هو مسلمة اولية . وابطالاً من مسلمة كهذه لا يمكن الوصول الا الى نزعة كطنية بلا نقد وبلا ذات ، وباسترداد التهم التي يسجلها بول ريكور على البنائية يقول غارودي «اذا كان من المشروع تماماً دراسة الانظمة اللغوية وانظمة الصناعات والمؤسسات والمعتقدات بعد ذاتها ، وبصرف النظر مؤقتاً عن مشروطيتها وتاريخها ، فإنه من غير المشروع استبدال دراسة الممارسة الانسانية في مجملها وفي تطورها بدراسة النتائج المتوسطة لهذه الممارسة الانسانية ، وان تكن النتائج الموضوعية والمبتنية لهذه الدراسة تمثل اناً ضرورياً ، ولكنه محض آن واحد، كما يشير سيباخ : «ان الانسان هو منتج كل ما هو انساني ، والبشر هم الذين يخلقون اللغات والاساطير والاديان والمجتمعات» ، ولولا ذلك لانتهينا الى تصور مستلب للبنية ، فبدلاً من ان نرى فيها «نموذجاً علمياً ببناء الانسان ، سنمنحها قواماً انطولوجياً»<sup>(١٩)</sup>

ولعل الفضل رد على اتهام البنائية بتجاهل النزعة الانسانية هو رد بيلجيه الذي يرى انه «اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الانسانية ، ذلك لان موجهي هذه التهمة يعرفون الذات الانسانية على طريقته الخاصة ، ثم يعرفون



على البنائية أنها تهدم هذا الذي يرون أنه هو تلك الذات ، وحقيقة الامر ، في رأي بياجيه ، هي أن البنائية تفرق بين «الذات الفردية» التي لاتتخذها البنائية موضوعاً للبحث على الإطلاق ، وبين «الذات المعرفية» أي تلك النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد<sup>(٣١)</sup> . ويمكن النظر إلى موضوع «موت المؤلف» عند ميشال فوكو في هذا الضوء ، حيث يحرص فوكو على التمييز بين المؤلف بوصفه «الشخص الذي ينطق نصاً ويكتبه» ، وبين المؤلف كمبدأ لتجميع الخطابات وكماصل ووحدة لدلالاتها وبؤرة لتمسكها ، ويؤكد فوكو : «لأن من العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع»<sup>(٣٢)</sup> ، ولهذا فهو يقيم فرقاً بين الذات الفردية للمؤلف التي يقول أن من العبث نكرانها ، وبين الذات المعرفية للمؤلف التي يتولى ردها إلى لعبة من الفروق والتمييزات

ومثلما ينتقد غارودي البنائية واصفاً البنية بأنها مسلمة أولية ونقطة بداية لانتقالة انتهاء ، يرى ديريدا والتفكيكيون معه ، أن البنائية محكومة بالغائية ، وأنها «تعتلى على الاختلاف بين أمنيته ومتحققها ، وسواء اتعلق الامر بالبيولوجيا أم بعلم اللغة أم الأدب ، كيف يمكن تصور كلية منظمة دون الانطلاق من غايتها ؟ لو من الغرائز غايتها على الأقل ؟ وإذا لم يكن المعنى ذا معنى إلا داخل كلية ، فكيف تراه ينبغي إذا لم تتجه الكلية إلى غاية تمتهي عندها ، وبفصدية لاتكون بالضرورة والاساس قصدية وعي ؟ وإذا كانت هناك بنى فهي ممكنة انطلاقاً من هذه البنية الأساسية التي تفتتح بها الكلية ، وتفيض بها عن نفسها ، لتتخذ معناها في استعجال غاية نهائية يجب أن نفهمها تحت شكلها الأكثر لاتحدداً ولا تعيناً»<sup>(٣٣)</sup> . ولاتنجو البنيوية في رأي ديريدا من ميتافيزيقا الحضور التي تشكل الحجر الأسس في نقد ديريدا للعقل الاوربي ، لأن البنائية حين تبدأ من البنية تفترض سلفاً نوعاً من التزامن اللاهوتي الذي يستنجد بسمودية الكتاب كما يراه الله ، ولهذا يعني ديريدا بتمزيق البنية وتفكيكها ، فليست ثمة بنية أو مركز ، أن المركز عنده خارج النص (أي نص) وداخله ، انه اللعبة المتواصلة بين المركز واللامركز<sup>(٣٤)</sup>

\* \* \*

هل اكتملت الصورة الآن ؟

هل يكفي ماعرضته عن البنائية ؟

اشعر أن بنا حلجة إلى ملاحقة السؤال ، إلى سحبه قليلاً حيث اهتماعنا ، إلى إسقاط بعض الضوء على علاقة البنيوية بالنقد العربي

لقد ولدت البنيوية في أوربا ، وهي نتاج أوربي طبيعي سرعان ما انتقلت عدواً إلى الأدب العربي حتى صار موضع سؤال كبير وحوار لاينقطع ، فمتى عرف العرب البنيوية ؟ وكيف عرفوها ؟

ليس صحيحاً مايقال من أن العرب لم يكتشفوا البنيوية إلا في السبعينات ، أي بعد انقراض النجم البنيوي ودخوله في أرذل العمر ، لقد عرف العرب أفكاراً بنيوية كثيرة وتفاعلت معها قبل ذلك بكثير ، وعلى وجه الدقة منذ الخمسينات ، إلا أن هذه الأفكار لم تستطع أن تتألق ، فمما لايمكن إغفال جهود الدكتور علي عبد الواحد وإلى في كتابه عن «علم اللغة» (١٩٤٠) واللغة والمجتمع ، ولايمكن إغفال كتاب «مناهج البحث في اللغة» (١٩٥٥) للدكتور تمام حسن ، أو كتب الدكتور ابراهيم أنيس ، الذين عرضوا لأفكار دي سوسير وسليير ويلوفيلد وغيرهم ، غير أن هذه الكتب بقيت بمعزل عن القارئ في النقد الأدبي ، لأنها ظهرت في الاساس اهتماماً لغوياً خالصاً ظل حكرأ على اللغويين ، كما لايمكن إغفال الكتب الاجتماعية والاشروبولوجية الأخرى مثل كتاب كلايد كلوكهون «الانسان في المرأة» الذي صدر في بغداد سنة ١٩٦٤ بترجمة د . شاكرو مصطفى سليم ، صحيح أن هذه الكتب لم تكن بنيوية تماماً ، فاعمل تمام حسن وابراهيم أنيس مثارة بالدرسة البريطانية التي يتزعمها فيرث ، إلا أن آثار البنيوية واضحة فيها ، وإذا كان النقد العربي قد بقي بمعزل عن هذه الاعمال ، فلأن تلاقح العلوم لم يكن سهلاً ، بل لم يخطر ببال أحد من هؤلاء الكتاب وقتئذ أن يدفع بالنماذج اللغوية التي يؤسسها إلى النقد أو إلى غيره ، ولهذا فقد بقيت في برزخ آخر غير النقد ، بل قد يصح القول أن اتجاه مابعد البنيوية الذي مثله مجلة «شعر» استفاد منها واستثمرها .

وفي سنة ١٩٦٦ نشر الناقد المصري محمود أمين العالم ثلاث مقالات عن الهيكلية - كما كان يسميها - في مجلة «المصور» ، نوه فيها بأعمال شتراوس وبريمون والحوار الخصب بين بارت وبيكار ، غير أن أحداً لم ينتبه إلى هذه المقالات ، وقد أعاد نشرها في كتابه «البحث عن أوربا» ، كما قدم لدراسته «ثلاثية الرقص والهزيمة» بمقدمة طويلة ذكر



فيها ، بما يشبه العتاب ، انه من اوائل من نوهوا بالبنوية دون ان يجد تنويرهم أي صدى .

في السبعينات انفتحت شهية العرب على البنيوية ، فترجمت اعمال تعرف بالبنوية مثل البنيوية لجان بياجيه (١٩٧١) ، والبنوية لاوياس (١٩٧٢) وقد ضمّ مقالات بول ريكور في نقد البنيوية ، وفلسفة موت الانسان لغارودي (١٩٧٩) ، كما وضعت اعمال عربية اخرى مثل مشكلة البنية للدكتور زكريا ابراهيم (١٩٧٦) ، والبنائية للدكتور عبد السلام المسدي (١٩٧٧) ، وحدلية الخفاء والفجلى للدكتور صلاح فضل (١٩٧٧) ، والاسلوب والاسلوبية للدكتور كمال ابو ديب (١٩٧٩) ، وفي اواخر السبعينات ولوائل الثمانينات تبنت البنيوية بعض المجالات مثل الفكر العربي المعاصر ، وفصول ، والمهد ، وأفاق ، وغيرها لا اريد هنا ان اقدم ثباتاً تاريخياً للكتب البنيوية ، بل اريد ان اذكر بأن مصادر تعرف العرب على البنيوية لم تكن كتباً ببنوية ، بل كانت كتباً «عن البنيوية» ، اللهم الا كتاب شتراوس «الانثروبولوجيا البنيوية» الذي صدرت ترجمته العربية سنة ١٩٧٧ .

لو تأملنا في خارطة النقد العربي في فترة ما قبل ظهور البنيوية لوجدنا عدداً من التيارات النقدية مثل - النقد التاريخي عند احسان عباس ، والنقد الايديولوجي عند لويس عوض ومحمود أمين العالم وغالي شكري ، والنقد النفسي عند عز الدين اسماعيل ومحمد النويهي . وفي كل هذه التيارات نجد ان تجربة مجلة شعور لا يمكن تصنيفها الا ضمن تيار النقد الجديد ، فقد كانت رغبة شعور القرب الى ان تكون تفكيراً ارتدئ لبوساً صوفية حيناً ، وايديولوجية ، او شكلاية ، او تبشيرية احياناً اخرى ، لكنها في جميع الاحوال كانت تؤدي وظيفة القرب الى الوثيقة التي ادتها مجلة مثل كل ، عند جماعة التفكيكيين الفرنسيين . وبين الاسماء الكثيرة التي احتضنتها مجلة شعور يبرز اسم ادونيس بوصفه الممثل الأشهر لهذه الجماعة . ويمكنني هنا ان اقول بأن تجربته كانت اكثر التجارب شبهاً بديريدا ، فديريدا ينتقد الفكر الغربي بوصفه فكراً متركزاً حول الخط ، وادونيس يأخذ على الفكر العربي تركزه حول اللوح . ديريدا يدين التركز حول الصوت ، وادونيس يدين الشفاهية . ديريدا وادونيس يشتركان بالدعوة الى اللامركز والتعدد وعلم الكتابة .. الخ ، بل انني لاجد تماثلاً

في المصطلح ايضاً ، فما يسميه ديريدا التخريب يسميه ادونيس الخلقة والتفجير . طبعاً لقد كانت لادونيس مصانره المغيرة لمصادر ديريدا ، ولكن وظيفتهما واحدة ، هي دعوة كليهما الى تأسيس اخلاق للكتابة لا تستمد من اللغة المنطوقة بل من الكتابة ذاتها ، ورغم نقل التجربة الاونيسية وحجمها فقد وقع ادونيس في مصائد البلاغة الشعرية ، فهو مثلاً لا يتورع عن ان يسمى الناقد النقد ، او ان يعتبر الاشعرية العقل العربي .. الخ ، وهو ماسينقده ديريدا باسم اللعبة البلاغية . هذا التماثل - ولا اقول التطابق - بين التجريبتين يؤدي بنا الى نتيجة مفادها ان النقد العربي عرف التطور مقلوباً ، اعني انه مرّ بمرحلة مابعد البنيوية قبل ان يمرّ بالبنيوية ذاتها ، وطبعي فإن هذا المرور الى مابعد البنيوية دفعة واحدة سيؤدي شعورياً اولا شعورياً الى مصانرة البنيوية . لا ادعي هذا ان البنيوية ضرورة معرفية لابد ان يمرّ بها الفكر ، ولكنني اقول ان لقاء النقد العربي بمرحلة مابعد البنيوية قد سبّح امامه بعض النوازل لمعرفة البنيوية معرفة مباشرة ، ونحن نتذكر ان اهم المأخذ التي سُجلت على جماعة شعور كانت تتعلق باستعارتهم عمراً ثقافياً لا يناسب العصر الثقافي العربي ، بل ان شعور نفسها صرحت في آخر اعدادها انها اصطدمت بجدار اللغة .

وفي هذا الوسط ظهرت المحاولات الاولى للبنيوية ، وقرأ .. . بمعنى العيد . ان هذه المحاولات مازالت محدودة جداً ومتواضعة جداً ، ولكنها برغم ذلك متمفزة وطموحة ، وهي في وضعها هذا لا تخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها احياناً ، اي في عدم وضوح ملتوخله . هل تريد هذه المحاولات ان تحلّق معرفة علمية بالنص الادبي العربي ؟ ام انها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد ؟ ، وتردّ بمعنى العيد لسبب التعثر والتردد فيها الى ان «النقد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين : الهم الاول : ان هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية وفي ضوء ارتباطه بواقع ثقافي ادبي معين .. الامر الذي يدعو الى ضرورة تملك المناهج النقدية تملكاً علمياً واعياً ، ومثل هذا التملك يشترط في جانب من جوانبه الرئيسية معرفة بالاساس او الاسس الفكرية التي تنهض عليها هذه الجوانب ، اضافة الى العلوم والتقنيات التي تستلزمها ، وهو تملك ليس بالمهولة التي نتصور . الهم الثاني : انها محاولات لتمكنك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات



للبنوية يتحرك داخل إطار أو حقل معرفي آخر ، وبجهاز مفاهيمي مختلف ، وبالتالي ماحول أكثر الانتقادات من نقد الى دفاع . دفاع عن الافكار السلفية او الايديولوجية او غير ذلك

• • •

والآن هل اكتملت الصورة ؟

لم تكتمل بالتأكيد ، فلغة جوانب كثيرة لم تناولها في البنيوية ، وكما قلت في اول هذه الكلمة لم لرد أن اكون مع البنيوية او ضدها ، أردت فقط أن ابدأ من منطق السؤال والاستفهام .

### الاشارة

1 — Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Routledge and Kegan Paul, 1977, P. 3.

(٢) اميل بنكيسميت ، السمة في اللسانيات ، تعريب : حنون مزارك ، مجلة دراسات أدبية ولغوية ، المغرب ٢ / ١٩٨٦ ، ص ١٣١

3 — Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, P. 4.

4 — Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, P. 16.

(انظر الترجمة العربية ص ٣٤ ، دار أفلاق عربية ، ١٩٨٤)

(٥) رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعيد المال ، دار تونكال ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ١٣ .

(٦) نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٢

7 — Edward Sapir, *Language: An Introduction to the study of Speech*, London, 1970.

8 — Giulio Lapachy, *A Survey of Structural Linguistics*, Faber and Faber, 1972, P. 80

9 — Edward Sapir, *Culture, Language and Personality*, University of California Press, 1956, P. 68.

(انظر الترجمة العربية في اللغة علماء ، ترجمة سعيد الفاضلي ص ٨١)

استفهام عن بعض أسسها أحياناً وعن وظائفها أحياناً أخرى ، فهذه المناهج مازالت بدورها محاولات رغم الخطوات الكبرى والهامات التي خطتها ، وهذا ما يضيع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع القلق والاضطراب الدائم ، ويفرض عليه العمل لتأسيس فكر علمي يستحيل أن يتحقق مقتصر على ميدان من الميادين ، بل لابد من تحقيقه ككل وفي مختلف الميادين وخاصة ما كان منها متصلاً بالنقد الأدبي كعلوم اللسانيات من فنولوجيا وتركيب ودلالة<sup>(٣)</sup> .

إذا جمعنا همّ البنيويين إلى همّ نقادهم اتضحت الصورة أكثر ، فلم تكن الأنزع مفتوحة دائماً للبنيوية ، ومن هنا كان جهدهم مزدوجاً ، لأنه بحث عن نموذج لغوي ينقل من علم يحبو من تلحية وترسيخ للبنيوية في الحقل الأدبي من ناحية أخرى ، وطبيعي أن يقابل هذا الجهد بانتقادات شتى أرى من الضروري الإشارة إلى نقطتين في معرض الحديث عنها -

الاولى : هي أننا - كما رأينا - عرفنا نقد البنيوية قبل أن نعرف البنيوية ، ونظرة تاريخية على البيولوجيا البنيوية في المكتبة العربية تكشف أن ترجمة البنيوية لجان بياجيه أو دفاع عن المثقفين لمارترو أو انتقادات بول ريكور سبق من ترجمة نسق الخطاب لفوكو وأوديس السيميولوجيا لبارت ، هذا السبق لم يكون تعريفاً للبنيوية بل كان حكماً عليها وانتقاداً لها ، ولهذا فقد قرأنا البنيوية في ضوء أحكام سارتر أو غارودي أو بياجيه حسب القرابة الفكرية التي تربط كل باحث بماي من هؤلاء .

الثانية - هي أن نقدنا للبنيوية يتسم بسهولة الانتقال من مستوى معرفي إلى مستوى معرفي آخر ، كأن ينتقل مثلاً من النقد - وليس للبنيوية صورة أخرى غير النقد عندنا - إلى الفلسفة ، وبهذا فهو لا يتمكن من استخدام الجهاز المفاهيمي الذي تتحرك فيه البنيوية ، ونحن نعرف أن البنيوية استطاعت أن تقيم حقلاً نظرياً وعلمياً لا يمكن تجاهله ، وأبرزت مجموعة من الاشكاليات التي تشكل إضافة نوعية للتاريخ الثقافي ، وكان حرياً بالنقد العربي أن يتناول هذه الاشكاليات من الداخل بوصفها حقولاً متميزة وليس مجرد إسقاطات فلسفية ، من ذلك مثلاً الانتقال المستمر من الذات المعرفية إلى الذات الفردية في قضية موت المؤلف عند فوكو أو بارت ، وهذا ما جعل النقد العربي



(٢٣) جان بول سارتر : دفاع عن المثقفين ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٢٦٦

(٢٤) كلود ليفي شتراوس : الفكر البري ، ترجمة د. نظير جامل ، المؤسسة الحاصية ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٢٩٨

(٢٥) روجيه غارودي ، البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٨

(٢٦) د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ص ٥٨

(٢٧) ميشيل فوكو : نظام الخطاب وإرادة المعرفة ، ترجمة أحمد السطلي وعبد السلام بن عبد العال ، دار النشر المغربية ١٩٨٥ ، ص ١٩ وايضاً ميشال فوكو : المؤلف ، ندوة ادارها جلال لال ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ١٩٨٠ العدد (٦ - ٧) ، ص ٥٦

28 — Jacques Derrida, Writing and Difference, The University of Chicago Press, 1976, P. 26.

(ولهذا الفصل ترجمة عربية من الفرنسية قلم بها كتلم جهاد ، مجلة الكرمل ، العدد ١٧ ١٩٨٥ ، ص ٦٣ - ٨٧)

29 — Ibid., P. 270.

ولهذا الفصل ترجمة انكليزية اخرى منشورة في كتاب Structuralist Controversy, The Johns Hopkins Press, 1972, P.

■ ■ ■

(٣٠) يعني العبد : في معرفة النص ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٢١

(١٠) جان ماري اوزيلس : البنيوية ، ترجمة ميخائيل مخول ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٤٥

11 — Gliko Lapachy, Structural Linguistics, P. 66.

(١٢) د. عبده الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٣٩

(١٣) د. محمد الحناش : البنيوية في اللسانيات ، دار النشر المغربية ، ١٩٨٥

(١٤) د. نهك الموسى : مغاربة النحو العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٣٤

15 — Frank Palmer, Grammar, Penguin books, 1978, P. 127.

(١٦) كلود ليفي شتراوس ، الانثروبولوجيا البنيوية ، ترجمة د. مصطفى صالح ، دمشق ١٩٧٧ ، ص ٢٤٩

17 — Richard Kearney, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, 1986, P. 266.

18 — Robert Scholes, Structuralism in Literature, Yale University Press, 1974, p. 2.

(١٩) بول ريكور : البنية والتفسيرية (في كتاب اوزيلس البنيوية ص ٢٥٢)

(٢٠) شتراوس يرد على بعض الاسئلة (الكتاب نفسه ص ٢٧٢)

(٢١) د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ، حواشات كلية الآداب - الكويت ١٩٨٠ ، ص ٨ .

(٢٢) المصدر نفسه ص ٨



# البنائية

## تعريف... وتطبيق

فاروق هاشم

وهي بحث الالتباس - فبعض الكتاب والمترجمين عندنا يحلو لهم التلاعب في هذه التسمية ، أو يجدون لها صيغ تحاول الاقتراب من التسمية الأصلية - فهناك تسمية « البنائية » و« البنائية » وحتى الكاتب والمثقف الكبير « محمود أمين العالم » لا يوافق في كتابه « البحث عن أوروبا » على تسمية «عرب لهذا الاتجاه باسم «البنوية» بل يعلق اسم «الهيكلي» عليها ! ويعد القائمين على طرحها وتنظيرها والداعين لها ويعتمد على رولان بارت بقوله : أنها ليست مدونة وليست حركة ... بل هي نشاط فكري يعكف على العمل الأدبي أو أي تعبير إنساني آخر وقد استبدلت كلمة « لماذا » بكلمة « كيف » فمثلا : ليس المهم رسالة الكاتب فيما يكتب وإنما المهم « كيف » يكتب . فالاهتمام ليس بحقيقة العمل الأدبي وإنما الاهتمام بتركيب هذه الحقيقة وبشكل بنائها .

إن كلمة Structure لها عدة معان ، وإن كانت متقاربة ، فهي تعني بالفرنسية هيئة البنين ، وبالسنة لجسم البشري « البنية أو الخلية » ومن الناحية المعنوية « ترتيب ، تركيب ، نظام » ومن هنا ترافقها كلمة النسق أو الاساق لدى التكلم عنها بالعربية - وهي في الأصل مشتقة من العمل اللاتيني Struere الذي يعني « يبني » يشيد . وهناك تعريف جامع أوردته لالاند في معجمه الفلسفي ، وهو يتحدث عن البنية : « أن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة ، يتوافق كل منها على ماعداء ولا يمكنه أن يكون ماهو إلا بفضل علاقته بما عداه » ( ١ )

لمست البنيوية وليدة اليوم ، وإن كانت تأخذ الكثير من الاهتمام في الوقت الحاضر ، نظرا لتشعب مباحثها وتنوع فروجها - ومع ذلك ، فإنها لم تكتسب مقومات انفسه متكاملة بعد ، كما هي الحال بالنسبة لمطريسات والايديولوجيات المعروفة على نطاق واسع ، مثل الماركسية والمروية ... إلخ - أي أن ما يطلق على البنيوية اليوم لا يمكن أن يكون مذهباً فلسفياً ، فهذا لم يتشكل بعد ، أو لم تظهر الخواص الأساسية التي تصح هذا اللقب - وبالأمكن ، كما يفعل كثيرون حتى في الغرب ، أن تطلق على البنيوية اسم المذهب ، أو المناهج البنيوية - وصيغة الجمع قد تكون أكثر دلالة من الاسم الأول إذا أخذنا بالعسبان للمجالات المتعددة التي أخذت البنيوية تغزوها : مثل علم اللغة وعدم الانثروبولوجيا وعلم التحليل النفسي والتاريخ الثقافي وكذلك في مجالات التربية والتعليم والفنون والنشاطات الأدبية وعلى الأخص النقد الأدبي - ويخمس آخرون ويعتبرون البنيوية وكأنها شرح لكافة الاسمدة والنشاطات البشرية - فهي تتدخل في كل شيء ، كما رأينا من مشاركتها في ميدان الثقافة الإنسانية ككل ، وإن كانت تعارض الفلسفات الأخرى ، والتي كانت تهتم بالذات وبالإنسان وطالما وجدت هذين العنصرين ...

ولكن ، ماهي « البنيوية » بالضبط ؟ أنها الترجمة

العربية الأقرب دقة للفظ الافرنسي وهو

La Structura Lism



وفي المقال الثاني ، بعنوان « هل يموت الانسان ؟ » العلاقة بين الماركسية والبنائية « يتابع ابراهيم صامتفسير المنهج الذي استعمل على اهتمام الكثيرين مسد الستيات وتزداد اهميته يوما بعد يوم » وفيه يظهر التحديد بانه وفقا لبيوية فان المصير الاساسي ليس الوجود ، وانما « العلاقة » فالعلاقة طبقا لهذا المنهج لها اولوية على الوجود - واولوية الكل على الاجزاء - فالمصير او الوحدة او الجزء لا مضي له ولا دافع له الا بفصل شبكة العلاقات التي له ... وكذلك فان العناصر والوحدات والاجزاء لا يمكن تعريفها الا بعلاقاتها .

وعلى هذا الاساس يمكن انكار ذاتية الانسان ، او على الاقل انكار انه سيد الكون ! وسذكر بعد قليل هذه الفكرة لدى معرفة آراء « ميشيل فوكو » ، الذي يحرم بان الانسان لا يمثل ألثة اقدم ولا اؤوم مشككة طرحت على المعرفة البشرية ... وان الانسان ، كما يدل علم الآثار ، يرجع الى عهد حديث ، وأنه قد يصل - في مستقبل قريب - الى نهايته المحتومة

وليست البنية او الانساق كلاما يلقي على هواه . فقد حدد أحد ألقاب هذه المدرسة ، وهو عسالم المصير الصويسري « جان بياجيه » « ٥ » تعريفا للنسق والذي هو بنية . « ان البنية نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر » .

#### ولكل بنية خصائص ثلاث :

١ - الكلمة : La totalite بمعنى أن البنية تتشكل من عناصر ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة .

٢ - التحولات Transformations وهي بمعنى أن المباحث الكلية تطوي على ديماميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التحولات الباطنة التي تحدث داخل النسق ويقرر بياجيه باننا اذا اعتبرنا أن ميرة الكلبيات ( الجملات ) البنائية تتمسك بقوانين تركيبها تكون صدد بناء بطيئتها ، أي تخضع لقوانينها الداخلية دون التوقف على أية حواسل خارجية .

أما كنود ليفي شتراوس ولعله أول من ابتدع هذه لتسمية ، فيعرفها بقوله ان البنية « تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الاخرى ... » وان البنية « ... لا تمكك مضمونا متمائزا وانما هي نفسها المضمون » ، منرجسا داخل تنظيم منطقي مسطور اليه باعتباره خاصة للواقع « ٢ »

فهو بهذا يزيد اللبس الذي قد يظهر عندما يغفل المرء بين البيوية والصياغة الصورية .

وقد بدأت « البيوية » تتربع على عرش النقاشات الدائرة حول العلوم والفلسفة وبقية النشاطات الانسانية منذ الستينات . بل ويحمده الدكتور ركزيا ابراهيم في كتابه الهام الذي كتبه في الرباط ، المغرب ، ١٩٧٦ ، بعنوان « مشكلة البنية » او « أضواء على البنيوية » « ٣ » أن البنية صاحبة لجلالة ، سيدة العلم والفلسفة رقم واحد ، بلا منازع ، ابتداء من سنة ١٩٦٦ حتى اليوم ، وربما في المستقبل القريب أو العيد أيضا !

وقد سبقه أحد الكتاب في مصر ، وهو ابراهيم ناصر ، وذكر في مجلة الهلال القاهرية ، في عشرين متتالين ، « ٤ » وقد وقد بين المقال الاول ، الذي أعطاه اسم « البنائية » مغامرة فكرية جديدة « . ويمتد في نهاية المقال باننا لا نزال نجعل منها الكثير ، الا أنه يقدم تعاريف شاملة لآبأس بها بين في المقال الاول ، الذي أعطاه اسم « البنائية » : مثل « ان هذا المنهج ينطلق من افتراض علمي بسيط هو أن لكل شيء في الوجود - بناء - او - بنية - ، وأن هذا البناء او هذه البنية يتكون من اجزاء لها مواقع محددة وبينها علاقات ، تضامن او تنافر او تباين او تعارض او تناقض ، وان دراسة هذه الاجزاء في ذاتها وفي علاقاتها المتبادلة يوفر معرفة صعبة ووفيرة عن غليفتها ، وبالتالي يحقق تفسيرها تاريخيا واجتماعيا ، ويجعل من الممكن تفسيرها باعادة ترتيب علاقاتها وباعادة صياغة غليفتها » .

هذا ويمكن تطبيق هذا المنهج في دراسة شخصية عظيمة من رادية بسانها او « بنيتها » وكذلك الامر صحيح أيضا عندما ندرس أي عضو فسيولوجي أو جهاز حصوي أو مجتمع ، أو ثقافة أو بلورة أو خلية ، أو ذرة ، أو آلة .



## ●● البنية •• تعريف وتطبيق

٣- القسط الذاتي Lautoregage وهذه الميزة الاساسية الثالثة لبنيات هي انها تستطيع ان تضبط نفسها • وهذا الصبط الذاتي يؤدي الى لحفاظ عليها ، ولى نوع من الاتصال وهذا يحمي ان التحولات اللازمة لنية معينة لا تؤدي الى خارج حدودها ولكنها لا تولد الا عناصر تنتمي دائما الى النية وتحافظ على قوايينها •

لعلنا اطلنا في التعريف بالبنوية واقلها أشهر القديم على شرحها وتطبيقاتها أو الترويج بها والتشجيع بها •

وقد بقيت الفكرة الثانية في البحر ، أو الوجه الآخر للصورة ••• ألا وهي تطبيق البنوية في المجالات التي اقتربت • باسمها •

وأولى هذه التطبيقات ما حدث في اللغة والنقد والادب • وبالنسبة للنقد ، يرتبط هذا الخيار بما يعرف في فرنسا ليوم باسم « النقد الجديد » على غرار الطريقة التي يعرف بها « الرواية الجديدة » و « المسرح الجديد » وهناك مبدأ مشترك يلتزم به النقاد الجدد وهو لوحدة ، الشمول ، تماسك • «٦»

وقد يقال عن هذا النوع من النقد أنه « نقد للمعاني » ••• ولكنه يهدف الى الانلام بالعمل الفني في مجموعة أي في وحدته وتماثله في آن واحد • به نقد يختص بالمجموعات لا بالتماصيل •

والنقد البنوي يبحث عن لمعي الداخلية ، وهو يحاول أن يستشف الابنية الكامنة فيها • ويحدد رولان بارت ، أحد أعمدة النقد البنائي ، أن دراسة المعنى تنفي عن دراسة العمل نفسه •

« ما لا ادب الا كلام ، أي مجموعة منتظمة من العلاقات ولا تكمن كينونته في رسالته ، بل في هذه المجموعة المنتظمة ••• »

ويعتبر بارت ، الذي قام بالتدريس في الاسكندرية وبوغارست والولايات المتحدة ، أن التجربة الوحيدة العلاقة ، التجربة الجذرية حقاً هي تلك التي تتمركز لاساء الحقيقي للمجتمع أي لبائنه السياسي وأهم مؤلفات بارت هو كتابه « عن رامبتي » والذي نشره عام ١٩٦٣ • ويعتمد على فكرة أساسية ، مفادها أنه على النقاد ان يصحح نفسه في حسالم راسين الماسوي ، ثم يحاول أن يصف سكانه • فالمسألة ، كما

يعتقد ، يمكن أن تتألف على أساس انها مجموعة منتظمة من الوحدات والوظائف • فهي بهذا المعنى « بنوية » من حيث المصنوع وفي نفس الوقت فهي « تحليلية » من حيث الشكل «لأنه خيل أن التحليل النفسي هو اللغة الوحيدة التي ينبغي استعداداً لتلقي خوف العالم •»

وبعمله هذا ، فقد رسم للكاتب المسرحي راسين صورة متكاملة ممتدة الوجوه والايحاء •

ومن كتب رولان بارت الاخرى الهامة • وحد بعنوان « درجة الصفر في الكتابة » «٧» ويذكر أن تغييراً هائلاً قد طرأ على الادب ، منذ ما يقرب من مائة عام • فقد تحول الكتاب أنفسهم الى مقال • وأكثر من ذلك ، فقد تحدث في كثير من الاحيان عن الظروف التي نشأ فيها مؤلفاتهم • لم يعد هناك اليوم شعراء أو كتاب رومانسيون ، لم يعد هناك سوى الكتابة • فقد أصبح النقاد كاتباً هو الآخر • ومسا للكاتب سوى ذلك الشخص الذي يجعل من اللغة مشكلة ، مشكلة يحس بصحتها • ثم يقرر في فصل هام بعنوان « ماهي الكتابة ؟ » ان الحق اللغة وعمودية الاسلوب يرسمسان اذاً بمسوان « العلاقة النقدية » نشرته دار جاليمار عام ١٩٧٠ «٨» للكاتب طيبة ، لأنه لا يختار هذه ولا ذاك • اللغة تعمل عمل قوة سلبية ، العن الاولي للمكن ، والاسلوب هو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلسانه • •

وقد تعرض بارت لهجوم شديد ، من اصغار النقد القديم والجديد على المسوان ، نظراً للأفكار الجديدة والمتكررة التي تم — كما تقول الدكتورة سايبة أحمد — أبعد — عن فهم دقيق لطبيعة النقد والادب ، على صوم التيارات العميقة التي طرأت على الثقافة عامة • وتقتبس قولاً هاماً له

« ما النقد سوى لعقة من لعقات ذلك التاريخ الذي ندخل فيه ويقودنا الى الوحدة ، الى حقيقة الكتابة • »

وهناك اليوم في فرنسا ناقد آخر له شهرة تكاد تصل الى شهرة بارت وهو « جان ستاروينسكي » ، وله كتاب هام بمسوان « العلاقة النقدية » نشرته دار جاليمار عام ١٩٧٠

«٨»

والمجال الآخر الذي احرزت فيه البنوية قصب السبق هو مجال اللغة والدراسات اللغوية • ويعتبر العلامة السويسرية فرديمان دوسومبي ( ١٨٥٧ — ١٩١٣ ) الاب



## ●● البنية .. تعريف وتطبيق

الحقيقي للحركة البنيوية الحديثة المختصة في مجال اللسانيات<sup>٦</sup> وقد نشرت معظم أعماله بعد وفاته ، وسها محاضرات في « علم اللغة » عام ١٩١٦ ، مع أن دوسوسير لم يستعمل كلمة « بنية » أبداً ، ولكنه استخدم كلمة « نسق » أو « نظام » ، ومع ذلك فإن الفصل الأكبر يرمو إليه لظهور « المنهج البنوي » في دراسة الظاهرة اللغوية . « ٩ » - وقد اعتبرت محاولته هذه فاتحة عهد جديد في مضممار العلوم « اللسانية » بصورة خاصة والنوم « الانسانية » بصورة عامة . ولكن النشاط العلمي لتطبيق البنية في مجال اللغة لم يظهر الى حيز الوجود الا في بداية الثلاثينات من هذا القرن . وقد أصدرت كل من ياكوبسون وكارشمسكي وتريتسكوي بيانا في المؤتمر الاول للمؤرخين السلاف الذي عقد في براغ ١٩٢٩ ، وقد استخدمت فيه كلمة « بنية » بالمعنى الذي يستعمل في هذه الايام . ودعوا الى المنهج السيوي بوصفه « منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطويرها » .

وتشغل في دوليات المتحدة الامريكية حركة دراسة « اللغويات السيوية » ، وهناك فصل للدراسات الانثروبولوجية ، ذلك العلم الذي سار جبا الى جنب مع تطور اللغويات « الوصفية » والتيار الذي ساد اللغويات الامريكية قراية عشرين عاما ، حتى الخمسينات من هذا القرن ، تزعمه بلومفيلد ( ١٨٨٧ - ١٩٤٩ ) مؤلف كتاب « اللغة » ، ولدي قال عن دوسوسير بأنه كان اول من روع علم اللغة البشرية بأسس نظرية سليمة . وهناك الان دراسات العالم اللغوي المعاصر تشومسكي ( المولود سنة ١٩٢٨ ) الذي تطلق على نظريته في اللغة اسم « البنيوية التحولية » ، وان كان اهتمامه يصيب أصلا على الطابع الابداعي للغة .

ووفقا لتعهدات دوسوسير ، فان مهمة علم اللغة هي

١ - وصف وتاريخ كل اللغات التي يستطيع اليها سبيلا .

٢ - البحث عن القوى الدائمة الكلية التي تعمل في كل اللغات .

وهناك مستويات ثلاثة للغة

١ - النسان . وهو منظومة كل اللغات

٢ - اللغة ، وهي منظومة خاصة بمجتمع

٣ - الكلام ، الذي نتلفظ به .

ويمكن دراسة اللغة كموضوع مبممل بفضل هذه المستويات الثلاثة .

ويحدد اللغة على أساس أنها منظومة علاقات ،

لجوهرية فيها هو فقط اتحاد المعنى والصورة السمعية .

ومجموعة العلاقات هذه يمكن تحليلها علميا .

ولدى دراسة أية لغة ، فان أول شيء يجب الالتزام

به هو العناية بأصالتها الحقيقية ، مع محاولة تمييز ما يخصها

داخليا . لان « اللغة منظومة لا تعرف سوى نظامها الخاص » .

وهي مستقلة عن الكتابة استقلا لا كبير رغم ارتباطها

بالاشتقاق ، وهو يقول : الكتابة انها بصر اللغة .

ويرى دوسوسير ان بنية المقامع في سلسلة المطلق

تشبه بنية وحدة لا يمكن ارجاعها الى شيء آخر . ويعتبرها

مجالا لفظيا حقيقيا يعده

١ - الصوت المفتوح والصوت المطلق ، مثل

٢ - حد للمقامع ونقطة ينلدرج فيها العرف الصوت للمقطع .

٣ - تتابع انغلاقات وانفتاحات .

وعمل دوسوسير أيضا على تحديد موضوع علم اللغة،

بعد أن نظر الى شتى العوامل البيولوجية ، والفيزيائية

والسيكولوجية ، والاجتماعية ، والتاريخية والجمالية

والعلمية ... التي تتداخل وتشابك . ثم ميز بين

« اللغويات الداخلية » و « اللغويات الخارجية » ، والاخيرة

تسمى دراسة العلاقات القائمة بين اللغة من جهة وبين الدوائر

المؤثرة عليها ، كالحضارة والتاريخ السيلبي ، وعلم

النفس .



## ●● البنية •• تعريف وتطبيق

وأهم ما في الاسم أن دوسومير يشبه اللغة بلغة الشطرنج. وهذه التشبيه يؤكد أولاً أن اللغة « نظام » أو « نسق » له قواعده الخاصة • ومكونات هذا النظام أو النسق مترابطة فيما بينها ككل متماسك •

ولولا الامتلاء ، لصبنا لأمفسا بالامترسال في معرفة ولو الشيء القليل عن باقي عياقرة البحث اللغوي البسيوي في العالم ، ولكنا نجد أن أحسن تعريف لأهمية هذا الاتجاه الجيد هو القول بأن علم القواعد التقليدي قد مات، وسجاً لقول عالم لغوي ذائع الصيت أيها وهو أوتو جيسبروس « يجب أن تعني القواعد بالأصوات أولاً وبعد ذلك بالحروف • » (١٠٠١)

وكثيراً ما يرتبط اسم البسيوية باسم كلود ليبي شتراوس ( المولود سنة ١٩٠٨ ) ، الذي أحدثت دراساته وأبحاثه النظرية والميدانية تميّزاً جذرياً في مضمار المعرفة ومجال العلوم الانسانية • وتتلخص — في إيجاز شديد — نظريته في « البنية » تمثل جانباً من « الواقع » ولكن ليس « الواقع التجريبي » الذي يستمد من الملاحظة السطحية البحتة ، ولكنه هو الواقع العلمي .. غير الظاهر . الذي لا بد من لكشف عنه عينا ورام المعطيات المباشرة نظرية المعرفة لديه « الاستمولوجيا » هو أنها تبحث عن تلك « البنية » الخفية ، التي لا يمكن الوصول إليها الا بفضل عملية بناء ، أو انشاء ، استنباطي لبعض النماذج المجردة • فهي تبحث اذن فيما ورام العلاقات المعينة ، أو الظاهرة • ويجد أن مهمته هي بناء العالم الاجتماعي على أسس منهجية متينة، وعنده أن مفهوم « البنية الاجتماعية » لا يهبط على الواقع التجريبي ، بل على « النماذج » التي يتم اشاؤها انطلاقاً من ذلك الواقع • ويمتس أن روسو وماركس وفرويد والواند الاوائل للعلوم الانسانية، الذين تجاوزوا المستوى السطحي للواقع وعملوا على اكتشاف العلاقات الخفية الكامنة فيها ورام المعطيات التجريبية المباشرة •

وقد تمت ترجمة أحد كتب شتراوس إلى العربية (١١) وأظن أن هذا هو الكتاب الوحيد الذي حظيت به مكتبتنا • وفي فصل عقده جان ماري أو ريان • تحت عنوان « البنيوية بالذات » - كلود ليفي شتراوس • ، يمتنحه بقوله لقد تغير وجهه الثقافة منذ أن ظهرت مؤلفات ليفي - شتراوس •

وله العديد من الكتب الهامة • فبالإضافة الى المذكور سابقاً ، نقرأ من « حياة المايكمار العائلية والاجتماعية » وكذلك « المداورات العزينة » ، وهي ترجمة لحياته غنية بالوثائق الانثروبولوجية • وهناك أطروحته الكبيرة « حول البنى الأولية للقراية » الصادرة عام ١٩٤٩ وقد أثار فيها مسألة الطوطمية ، بالإضافة لسائل أخرى • وفي عام ١٩٦٢ ألحقه بدراسة صغرى بعنوان « الطوطمية اليوم » •

أما كتابه النظري الآخر فقد كان بعنوان « التفكير المتوحش » الذي كان له صدى كبيراً مع « الانثروبولوجيا البسيوية » • وله كتاب - رائع - بعنوان « أساطيريات » وهو مجدّدان ، ويستكشف ، فيه الاصاطير الهندية في امريكا الجنوبية •

وقد اهتم يقبائل اليهود المعروفة باسم « البورورو » وقد زارها لعدة سنوات • ويعطينا الإيهام بأننا أردنا مثلاً أن نفهم معنى الحياة الاجتماعية عند هذه القبيلة في قراهم وجب علينا ادراك أن مختلف الاسر مرتبة وفق محاور عشائرية ، زمر رئيسية ، وثابحة وفق النسوان • فيلتزم عدة جدي ذهن منطلق ، طابع البسيوية • (١٢) • حيثة ، تكتشف المجتمعات « البدائية » غاية في التعقيد ، لكن هذه التعقيد ينمي النشاط المكبري على مستوى عال جداً •

وفي مجال الثقافة والتاريخ ، نجد مؤلفات أكتوسر وفوكس قد دأبت شهرتها وترجمت إلى لغات عدة يحاول الاول دمج الماركسية بالبنيوية (١٣) ومن خلال قراءته لماركس وضع طابع علمي لأنثروبولوجي، وهو يعتقد أنه قد منح الماركسية النظرية « الاسمولوجية » التي كانت تفتقر إليها وقد قام بمراحل عدة في دراسته، او لها تخييص الماركسية من برائن الجدل الهيجلي وكما يذكر الدكتور زكريا ابراهيم ثم اكتشاف الدور الاستمولوجي الذي لعبته فكرة البنية في تفكير ماركس المبني خلال المرحلة الاخيرة في تطوره العقلي • وهو يعتقد أن الماركسية لا تزال ناقصة ، اذن الماركسية المتبدلة قد جعلت في فكر ماركس قموضا ، وأنه ينبغي قراءة ماركس على نحو ما كان فرويد يقرأ الحقيقة وسط خليط أحلام مرضاه وأمراض جنونهم • • • لقد جعل أكتوسر الواقع في نظر الماركسية بسيويا وليس ديالكتيكيا • •



## ●● البنيوية .. تعريف وتطبيق

أما ما يعرف « بالبنيوية التاريخية » فهي من اختصاص ميشيل فوكو « ١٤ » وبيوتيه تعتمد وتتركز حول تاريخ الأفكار ، وهو يحول هذا التاريخ نفسه إلى نظرية في « البيئات الثقافية » وله كتاب بعنوان « تاريخ الجنون » الذي صدر سنة ١٩٦١ ، « تاريخ المسيادة » ١٩٦٣ ، « الاطفال والاشياء » ١٩٦٦ ، و « أركيولوجيا المعرفة » سنة ١٩٦٩ ، وآخر كتاب له ظهر عام ١٩٧١ ، بعنوان « نظام المقال » .

وتعتمد بنيوية فوكو على معادلة وهي :

البنية = اللاشعور = الرمز = النموذج = اللغة

وهو يعتبر أن الجنون ليس كيانا مستقلا ، بل علاقة بوجوده في صميم الواقع الاجتماعي - وليس العقل والجنون واقتنعت مستقتلين ، بل هما منطقتان - حدودهما المجتمع بنفسه .

وهذه الظاهرة تستدعي وضع تاريخ سيوي للأفكار والأنظمة والاجراءات القانونية والبوليسية والمهام العلمية المتصلة بها . وفي كتاب « الكلمات والاشياء » يشير فوكو نوعا ما سموت الاتساع في علوم الانسان ، وهو يعمل ذلك ليستبدل « الذات » النفسية التاريخية التي تحمل تاريخيا بمعرفة كما يقوله لسان العلم عنا في البنية المحركة له .

وبعد ... هل وضع التطبيق السيوي ، ولو بعض اشياء ؟ إذن أن هذا العرص السريع يلزمه شيان

١ - معرفة البنيوية عند آخرين ، مثل « لاكبان » وأصراه ، وكذلك في التحليل النفسي والاشطة النفسية .

٢ - معرفة ما يقوم به الدكتور كمال أبو ديب في تطبيق هذا المذهب الجديد والمتع والذي يتم عن ثقافة راقية متتارة ، على تراثنا الادبي ، والشعري منه خاصة ، وعلى الشعر العربي الحديث كما ظهر في مقبالات له في الملحق الثقافي للثورة ومجلة المعرفة السورية .

ولكن الوقت والمجال لايسمحان ، ولعل الانتظار يكون اجدي للاحاطة بالمزيد من هذه المقالات الجادة - ولا يعني في هذا المجال الا وان أعتف مع الدكتور زكريا ابراهيم

« في البدء كانت البنية ا »

حمص - فاروق هاشم

اشارات ومصادر

١ - نقلا عن في الملحق البيوي . سمور الراوي ، مجلة الكاتب لصرية . العدد ٢٠٠ ، نوفمبر ١٩٧٧ .

٢ - نفس المصدر .

٣ - وهو رقم ٨ في مجموعة « مشكلات التسمية » التي كتبها الدكتور زكريا ابراهيم . مكتبة مصر .

٤ - مجلة الهلال ، عدد مارس ١٩٦٩ وعدد ٤ ابريل ١٩٦٩ .

٥ - جان بياجيه « البنيوية » ، مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات هويدات - بيروت ، ١٩٧١ .

٦ - « في الاتي الفرنسي الحاضر » ، سامية أحمد أسعد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ .

٧ - ترجم هذا الكتاب إلى العربية بعنوان ( الكتابة في دوجمة الصفي ) ، ترجمة نعيم المصري ، من منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠ .

٨ - تمت ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية بعنوان « النقد والادب » ترجمة الدكتور بدر الدين القاسم ومراجعة أنطون مقدسي ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٦ .

٩ - يمكن الرجوع إلى كتبين هامين لمعرفة البنيوية عند دوسومير في كتاب زكريا ابراهيم السابق الذكر ، و « البنيوية » تأليف جان ماري أو ريان وآخرون ، من منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٢ .

١٠ - البنيوية ، جان ماري أو ريان .

١١ - الانثروبولوجيا البنيوية ، كنود ليبي - فنراوس ، ترجمة مصطفى صالح ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ .

١٢ - البنيوية ص ١٠٤ -

١٣ - له كتاب هام بعنوان « قراءة رأس المال » جردان ، ترجمة تيسير شيخ لارس ، دمشق وزارة الثقافة .

١٤ - بالإضافة لكتاب الدكتور زكريا ابراهيم وكتاب « البنيوية » ، هناك مقال هام بعنوان « فوكو ... السلطة والمعرفة » ، فرسيرا دبال ، مجلة « الفكر العربي » العدد ٢ ، ١٩٧٨ .



# البيدنة في الحياة الفكرية والثقافية

عمران الكلبسي

تستأثر البيدنة باهتمام القادر والمفكر في كل أرجاء العالم. يسكن يحضر منها صيحه العصر ومدرسة لنقد حديث الكثرى. وقد وجد دور البيدنة الأولى بعيدة تكاد تمتد في عمق التاريخ وتتصل أطرافها بفكر رسطو، إلا أن هنادي سوسير وافكاره بعد الحقل الأساسي الذي تدرك بمقوله حتى رشتت من عصا في سنة 1111. ولكن علمت العربي لم تكن حتى السنين الأولى من القرن العشرين. في سنة 1911، في تونس، لم تعرفه عنها حتى في سنة 1911. ورغم انساب في العالدين، الراسماني والإشراكي في قارتي آسيا وأفريقيا. وقد صدر من تحرير ريتا طونلا عن العام وقد تقدم نكويو في أقيانوس في سنة 1911.

... في سنة 1911، في تونس، لم تعرفه عنها حتى في سنة 1911. ورغم انساب في العالدين، الراسماني والإشراكي في قارتي آسيا وأفريقيا. وقد صدر من تحرير ريتا طونلا عن العام وقد تقدم نكويو في أقيانوس في سنة 1911.

... في سنة 1911، في تونس، لم تعرفه عنها حتى في سنة 1911. ورغم انساب في العالدين، الراسماني والإشراكي في قارتي آسيا وأفريقيا. وقد صدر من تحرير ريتا طونلا عن العام وقد تقدم نكويو في أقيانوس في سنة 1911.

... في سنة 1911، في تونس، لم تعرفه عنها حتى في سنة 1911. ورغم انساب في العالدين، الراسماني والإشراكي في قارتي آسيا وأفريقيا. وقد صدر من تحرير ريتا طونلا عن العام وقد تقدم نكويو في أقيانوس في سنة 1911.

ومن أختبرها التي صاحب طلب... في سنة 1911، في تونس، لم تعرفه عنها حتى في سنة 1911. ورغم انساب في العالدين، الراسماني والإشراكي في قارتي آسيا وأفريقيا. وقد صدر من تحرير ريتا طونلا عن العام وقد تقدم نكويو في أقيانوس في سنة 1911.

... في سنة 1911، في تونس، لم تعرفه عنها حتى في سنة 1911. ورغم انساب في العالدين، الراسماني والإشراكي في قارتي آسيا وأفريقيا. وقد صدر من تحرير ريتا طونلا عن العام وقد تقدم نكويو في أقيانوس في سنة 1911.















العربي ندى صار فكرا بوقعتا ويحضر ما ونحن  
نقر بقائمة انها مشروخ بطوح الفكر البهيموي على  
اواقع عربي نجد من ادب لا سيب الشعر مثلا  
يحملنا من خلال انظر فيه او نسي هذا الفكر ونعيمه  
صحيح امثل في امالات لحيطة كفة معللا قدره على  
حسب ما من يدور في عالمنا  
قداسة بغيره في دهره في دهره في دهره  
الكنوز نفسها بغيره تكلم من اكنه حليم  
واصبح والفص عن اسرار انسى الجمعة وتحولاتها  
ما يحاورنا لموقف سرعته

ويجسد البحث طريفة نقد السطحي لنقد  
سبب إلى اقترى لغزى لعدد من الأساليب منها أن  
سبباً ثبات عكس فلسفي يعزى حديث وإن وحده له  
جدولاً عميقة في لتراث الأوربي تمتد إلى هيكل  
تعددية حد - ومربود وتحيله انفعالي ولأن السبب  
معرفة عن ثبات سوسيتز لا قليل  
معرفة مصدرة بصورة مع عند القاصر لخراسي  
الغزى عن دفعه في الاعتراف بعدم جدوى  
في مستوى نظري هوكل لأن صفة  
حد من عند فهم بوجهه بد -  
الحد - و - - - - -  
حد من عند فهم بوجهه بد -

بسم الله الرحمن الرحيم  
الحمد لله الذي هدانا لهذا  
ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله  
والحمد لله رب العالمين

[illegible]

ويحاول في مهبهة أن يحدّد معطيات السبع النفسي  
في تحليل الصورة ويحدّد حول شخصية بقا  
الضابط وبينه رغم أنه يعترف بمهنة هند  
والمهنة التي توصي إليها ابرمور وصور في  
لكنفس والدكة ويكنه يرى في هذه المذهب اسلوبا  
عاصرا لأنها تعبّد في تصور على حدّ واحد هو كون  
الصورة ذات دلالة معنوية قادرة على التوصيل شيء  
يستلزم عناصر سمعيّة وتسمينيّة لذلك فهو يحاول الجمع

مؤلفه بحرص بسيط قصير عامر على مدار تطبيقه من  
الفن العربي الحديث

[illegible]

وعمدة امورنا بالحدود انطوى محض هداية  
مقبصرة على اعداء معلوم لا اعداء ماحد او باقد يعبر  
عنهم لاند على

كما أن اعتماد المؤلف على منهج منهج  
عصري ودرجي على ما فيه من  
تكرار فتكاد أغلب المقولات لأقسام  
الجديدة لتتبع في حديث عن الحق  
وعند ترجمه مقولات عامة  
إلى ذلك أن هناك عدد من  
من مروج المعرفة السياسية وتكرار  
المصطلحات المتشابهة في الحكم مع

الفريء المبني - ويجعله عن قدر على  
في هذه العروم وفي بهية اجاز يحد نفسه جمع كل  
لحصول في سلة واحدة وتحت الامور واسطحة  
عصا من العصا لآخر فهو عنبه سحر - في  
انية وزيم بابه مديسه بالقر و بقصر وقد لا يحد  
لثقف الاعيانى والدرى عر اعني في العنصر بالآخر  
بعضه بيل

[illegible]



بين المستوى النفسي والمستوى الذلالي جامعا بوصفه  
مستوى معبراً عن وصفة انفسية في بعد واحد وفي  
مستوى يحقق الاتساق والاستحسان بينهما ، فالنفس  
في هذه المقصود في بعض الأدبي وإن كان  
مطلوباً لأنه لا يحاور مستوى الجبر (تقريرى) بينما  
تصفى الرعية انفسية عند اكتشافها الى هذا الجبر  
بعد حد معين يحقق أهدافه ، فالعقل في حد من  
الحدود الجبرية يعرفت وسدتها بقائمه وبعد  
والترسبات المؤثرة ، بعضى هويف من حلال  
لهم عرض ثلثه - تنقية - بناء - سد - عرس - شدة  
وحديثه بحريته دكتة - متينة - بناء - سد - عرس - شدة  
بعض على الاجتهاد والدوران - خذ - ايات - أو مقاطع  
عصره - من قصائد طويلة ، وهذا كمال هذا (الاحتواء) مستهلاً  
منه البعد فانه حرمنا متعة اكتشاف كيفية ربط  
بصورة لفردة بسنداق الكتي لعمل الأرضي حيث

والبصيرة : هـ : لسانه نحو رؤية تعالج موقفاً من موقف  
بحسب مدله : تاوب بين امدح والهاء والحكمة  
وموضع مختلفة تختلط فيها الحمرة بالأطلال وأشار  
سكركم والاعمار بالفسى مع حب الارض والحسنة وعن  
مدى : هـ : لعلاقات انسانية ان تجمع بين هذا الشتاب  
؟ بضمه متكون بحسب تربط يكون : بضمه وكيفية  
وعن هذه صعوبة هي التي دفعت بآلف إلى مثل هذا  
تداول للمقطوعات .











٤ - الحظيئة والكفير  
عبد الله محمد أبادي  
السعودية 1985

[illegible][illegible][illegible]

و سَكَنَ وَدَّ مَجْدًا وَ رَعِيَتْهُ نَدَى  
يَحْتَضِرُ بَيْتَ لَمِيمٍ يَحْضُرُ وَ يَحْضُرُ بَيْتَ لَمِيمٍ  
غَيْمٌ يَحْضُرُ وَ فِي مَيْمَنِهِ سَقَمٌ يَحْضُرُ وَ فِي يَمِينِهِ سَقَمٌ  
الْوَصْفُ أَنَّ الْوَلَدَ خُدْعٌ مَعْظَاهُ حَيَاةُ الشَّاعِرِ لَدَى  
تَرْوِجُ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ فَعُشِلَ وَمِنْ ثَمَّ أُعْدِلَ حَيَاةُ بَعَاثَةٍ  
وَصَارَ يَحْرِقُ قَيْصَرَهُ وَيَمْتَنِعُ عَنِ مَقْدَسِ أَصْدِقَاءِهِ وَدَوِيهِ  
وَيَسِيرُ صَارَ لَمْ يَحْضُرْ فِي حَذْمَةِ شَيْءٍ سَجَدَ  
خَدَمَهُ لَمْ يَحْضُرْ وَوَضَعَ مَسَائِلَهُ السَّيِّئَةِ لَمْ يَحْضُرْ  
بِمَوْجَةٍ ، الْحَطِييَّةِ وَاسْتَكْبَرُ ، ( أَدَمُ وَحَوَاءُ ) وَاسْتَيْسَ  
وَاسْتَعَاثَ ( وَارْتَضَى وَاسْتَرْوَسَ ) وَبَدَلَ صَارَ عَهْدُ  
لَا يَحْضُرُ قَهْمًا لَمْ يَحْضُرْ وَهُوَ مَهْجُورٌ مَعِ الْإِتِّجَاعِ  
سَبَوِي



ويبدو أن السودج الذي حذرته المؤلف « أدب حمرة وشحاته » أصغر بكثير من حجم أسبج السيوي ولو رجع المؤلف إلى شروط اختيار السمودج في الدراسات البيئية كما شرحه صلاح فصل في كتابه انصرته الذاتية لقطر إلى ذلك - هذا حمال - أو أن المؤلف لم يستطع أن يثبت من خلال بحثه أن أدب حمرة وشحاته صلب لا تحده نموذجاً يبحث ينكفأ مع أسبج والذي مره في المؤلف خدع بعضه في حياة حمرة وشحاته شخصيته وعكسه هذه صورة غير صحيحة عندما مر السمودج بعد أن كل من معترف الناس هو قادر أن يكون المعزى الثاني والموقف يلزم بذلك من خلال استشهاده بشعر المعزى في أكبر من مدسه

ومما يؤكد ما ذهب إليه أن المؤلف نفسه في آخر كتابه وتحب عنوان ( كلمة شكر ) ذكر أنه كان في أحد مراحل البحث أن يعد عن نموذج الشريحة لولا أن بعض من معارف حمرة وشحاته روده بملفات من بصائد عبر المطبوعة للشاعر وكذا بعض رثا

سجلوا له حقايق عن حياة الشاعر ومهما تصف عثرنا على أسبج لحدث بالشعر من الكتاب لا يفقد من أهميته التي ذكرها شينا وأن المؤلف استطاع أن يبرز كل مئة في الشكر في حصوص عامة في الإحده بندي السيوي أو بالأحرى أسبج نقدية لمن يريد أن يتعمق الموضوع في ما وراء الموضوع الأدبية أو كيف يعمل مع الأدب الحديث ، واستطاع يسر أن يستخلص الخلاصة لمركبه لجهود أكثر من رائد للبيئية عماخذ زبدة ما توصلوا إليه بعد عناء وشروح كثيرة فيلخصه بكلام بسيط مفهوم وقيل مع أمثلة مستوحاه من الواقع وأن يريده هذه الأفكار بعد توصل له العرب من لحاف هنا وهناك وجمعها في كتاب بحجم من انصرته وانتصيق وقد يساعد هذا الجهد على بحث رصنة ثقافية لطلبة الدراسات الأدبية في السعودية و يتعرفوا على مدى حمرة وشحاته في بحث عن البيئية والعارف عنها أو على الأمر الاستفادة من بعض مرثا بعيني

وبعد أن تعرضنا لهذه المؤلفات لا ريبه يصح من أنهم جد طرح بعض أسبج على نفسه وعلى هذه الموفات إذا ما أردنا تحديد مكانتها العلمية ومعرفة ما يمكن أن تحققه من غايات من خلال وظيفتها التعليمية

فهل تصبف المؤلفات الأربعة شيئاً جديداً إلى تراث البيئية المعرفي الإنساني ؟ وهل تؤصل هذه الكتب عنها سموة عربي متميز ؟ إلى أي مدى تستطيع هذه المؤلفات تقديم ما يقع في موقف معاصر أم موز مسبو من البيئية ؟ حتى موقوفاً بدأ معاصر لومعه بسبقه في موزة هذه الكتب البيئية عن حق حيل من المثقفين العرب يستطيع أن يقدمه مسبقونه انصرته خطى جديدة إلى الأمام

والحقيقة التي لا تغفل ولا يمكن تجاهها أن أجيب بشكل عام ستكون أقرب إلى الجانب السلبي منها إلى الجانب الإيجابي وإن كنا قد اشهدنا بالمحاولات بصفته في بطر لها أيديهم وأنها تحقق شيئاً يسيراً من هذه النصوص

وما مردد لا لا البحث العربي لا يسبقونه لموضوعات سي يكون موقفه منها محايداً ويستطيع أن يتخذ منها موقفاً محدداً أثناء مناقشته لها ، فما زال يكتب العربي لا يحرك قلعه إلا حبس يستكر أو يستجيب بدوى حدود بفكرة ما ، ويتخذ موقفاً محدداً مسبقاً منها ثم يحاول أن يعرض هذه الأفكار أثناء تحويره البعده عنها وهل أن محطتها بها أو عليها ، في حين هذه الأجاء لا يصرف جهده إلا إلى توضيح ما عليه أي في هذه الطريقة وصفية ليظهر بمصهر من يحيط بكل شيء عنها غير قص ويقبل دون مناقشة وعسدد لا سيما أني مصري كما لو اتحد موقفاً محايداً بسبق من مناقشة ماهية المدونات الأساسية بأسلوب صحيح بالتحريز لأسبج بها غير قصور ويستجيبون نسخة للتعرف في معارضة هذه المدونات

بمطرحه التي لا تصبف في أسبج معزى أشده جديدة أو لا تؤصل مدافع جديدة بتفرد من خلاصتها كثر عما يحقوله عرض بقولات وسراحت نظر تكفي لولف بموتة بحفوي سبو في عرض هذه الأفكار والديهي انصرته والديوة إليها في بيئة محددة وهي أقصى ما يمكن أن تحققه في وقتها ثم لا تلبث أن تقضائل همتها بمرو الزمن وبشعر الأفكار وأسبج لأنها تقف عندما هو كائن دون ما يمكن أن يكون

ونبقى مثل هذه المؤلفات في غايه الاهمية لأنها تسد فراغ هام في المكتبة العربية وتوفر بعداً لاسي ما يعرفه في أسبج السيوي



# البنوية في مصنفات روادها

د. عمران الكبيسي

الجامعة المستنصرية / كلية الآداب

حظيت البنوية باهتمام النقاد والمفكرين في كل أرجاء العالم، بشكل جعل منها صيحة العصر ومدرسة النقد الحديث الفكري.

والله مجد جدور البنوية الأولى بعينه تكاد تمتد في عمق التاريخ، تتصل أطرافها بفكر أرسطو إلا أن مبادئ سوسير والمكافؤ تعدّ الحقل الأسس الذي بدأت تنمو فيه حتى ازدهرت براعمها في حلقة براغ ١٩٣٤، ولكن علاقتنا بالعربي لم يكن حتى الستينيات يعرف عهد إلا المدرر القليل، ولا يزال يقصص الكثير من المعرفة عنها حتى بين المنشغفين بها على الرغم من انتشارها في الغليلين الراسمائي والإشترائي في قوتها آسيا وأوربا، وهكذا يبدو متأخرين زمنياً طويلاً عن العلم رغم تقدم تكنولوجيا الانجنيات ومسالك إنتقال المعارف.

على الثقافة العربية وأصالتها من أمثال عبد السلام المستقي في تونس ومحمد مفتاح في المغرب وعبد القادر افاسي وغيرهم. مما يجعل شأن البنوية يتعاظم ويتسع رقعتها ويزداد رصيدها ويتجاري المتنامسون في قمرها حتى أوتك الذين ينتمون إلى أيديولوجيات متعددة متضاربة تنتمي جذورها إلى الشرق أو الغرب وتتضارب مطلقاتها الأساسية مع الفكر البيوي كالاتجاه الماركسي مثلاً فتحل البنوية مكانة المنهج الفكري الأهم في اجتذاب المفكرين والاكثُر حظوظاً في استقطاب جهود الكتّاب بين مناهج البحث لاسيما في مجال النقد الأدبي. حيث يتميز هذا المجال بوضوح خطوطه المهمة التي يتفق عليها أصحاب هذا الاتجاه ومنظوره ومنها

١ - إن البنوية منهج بحث أو طريقة لرؤية العلم والاشياء - بعد تكوينها - بعمق وشمول وتكامل وتقصّ يعتمد على الاستقراء والاستنتاج أكثر منها مدرسة أدبية أو مذهباً فنياً أو أيديولوجياً أو اتجاهاً فنياً "١"

٢ - إن البيوية فرع من شجرة المعرفة اللسانية وحقل من حقولها إذ تتكلم مع الشكلائية والأسلوبية في مفاذه موسع من مبادئ لغتي هذه العقول في منطلقات التأكيد على النص ونقته وتعمق دراسة عناصر الاتصال والتوصيل وتجاوزهما في التأكيد على هوية الظواهر المحددة بشبكة الروابط وعلاقة المكونات وبنائيات يسمى بالبحث إلى إظهارها

ومن المفارقات التي صاحبت نهوض البنوية في الوطن العربي أنها تظهر وتتسطح وجهة يلتصق بين متلقي المشرب العربي فتعال لديمهم نصيباً من العناية قبل المشرق العربي. وقد اعتدنا أن نجد سوريا ولبنان ومصر سبيلاً لدخول الأفكار إلينا سواء أكان ذلك بسبب نشاط حركة الطباعة والتجارة فيها أو اتصال ابنائها بالعالم الخارجي أكثر من غيرهم

ولكننا نجد اليوم أن حصاد البنوية الفكري والنقدي، أو ماكتب عنها في كل من تونس والمغرب يتفوق كماً ونوعاً على ما تجده في بقية أقطار الوطن العربي مجتمعة بما فيها لبنان الذي يعد مركز توزيع وشر مصب فيه الكتابات من المشرق العربي ومغربه ومن خارجهم

وقد اضمح من الثابت أنّ اتصال المغرب العربي اليوم مغرباً وغيرها من الدول الأدبية في حوض البحر الأبيض المتوسط ثقافياً أصبح أوثق من اتصال المشرق العربي بدول اسكندرية الشرقية أو الغربي ولاسيما بعد انغلاق دول المشرق العربي على نفسها وانفتاح المغرب ثقافياً على أوروبا وعلى لغاتها ومؤلفاتها إن لم نقل انتقاف متطمين بما لدى الأدبيين وإن كنا نجد الفكر البيوي يستأثر باهتمام متقنين هم أحرس من غيرهم



من خلال العلاقات والروابط اللغوية التي تجسد محطت المحص  
الموضوعية بالاثبات الصوري<sup>١</sup>

٣ - تطور خطوط الصراع بشأن النبوية من محاولة الناحين إنداد  
هزة النبوية على سبيل الاغوار وتجليه المؤلف او عدم جدو ها في تحقيق  
ذلك الى الاختلاف بشأن استعمال مصطلقاتها وادواتها وتكتيفها مع  
الانجازات الابدولوجية التي كانت تلف مع الشكلائية او النيبوية في  
اول مشاتها على التنبص.

فلو انعمون المراكسون بعد ان تصبوا النيبوية العذراء تجددهم اليوم  
بحلوتون استمر النيبوية وادواتها ويتجهون بها اتجاه فلسفياً بحظي  
باهتمام الكلدون مذكر منهم غولدمان وديوري لوتمان ومن شاعهما من  
المفكرين والنقاد على سبيل المثال لا الحصر<sup>٢</sup>

٤ - يتفق المنهون بدراسة النيبوية والنيبوية منها ان في تراثنا  
العربي هنا وهناك فتحات متفرقة من النصوص والتوجهات التي تتفق مع  
المنهات النيبوية والنيبوية وما تولد عنها

وقد سبق العرب غيرهم في التنبه الى ما تنبته اليه المعاصرون بقرون  
ويشير الكثير من الباحثين الى ابن سينا والقرطبي وابن رشد وال ابن  
جني وعبد الله الجرجاني وابن خلدون وحازم القرطبي وغيرهم  
من الفلاسفة والمفكرين العرب المسلمين وينتهي بعضهم الى ان نظرية النظم  
عند عبد الله الجرجاني تعد منطلقاً فلسفياً علمياً ونظرياً لأصول  
الفلسفة العربية<sup>٣</sup> وان ظل بعض اللسانين في المشرق العربي وعرفوه  
يعيشون على الفكر الغربي، فلا هم قادرون على تجاوز لمراث العربي  
والانتماء الى النيبوية او الانسنة بمناهج غربية والفني عما في انجازات  
العربي ولا هم قادرون على الاكتفاء مما في التراث او الانطلاق منه  
والاستقلال عن الغربيين

وهي اليوم لم يتجاوز اتجاه عربي معين للنيبوية بقيف شيئاً  
الى مطارحات الفكر الانساني العالمي، ولا تزال مناهضة المؤلف العربي في  
النبوية على الصعيد اعلى دون مستوى الاشارة والذكر وهذا منعدك  
نفسه موضوع من خلال تناولنا للكتب التي نحن نسامها اليوم وهي

١ - نظرية النيبوية في النقد الادبي صلاح فضل القاهرة

١٩٧٨

٢ - جدلية العفاء والتجني دراسات نبوية دكمال ابو سيب

بنيان ١٩٧٩

٣ - في النيبوية النيبوية دراسة في منهج لوسيان غولدمان

جمال شمعيد سوريا ١٩٨٢

٤ - الخطبة والتكفير من النيبوية الى التنصيرجة قراءة

نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة

نظيرية هيد الله محمد الدامي السعودية ١٩٨٥

فللكتاب الاول من مصر والثاني من الاردن والثالث من  
سوريا والرابع من السعودية وهي اقطار عربية متجاورة بينها  
اتصال وثيق في المجال الثقافي ويؤثر بعضها في البعض الآخر  
ويتأثر به وتجمع بين هذه اللغات سمات مشتركة منها

١ - ان مؤلفي هذه الكتب اساتذة في الجامعات العربية وبعضهم  
مارس التدريس في جامعات اجنبية مما جعل هذه المؤلفات مكتوبة  
بروح معلمة توجيهية اذا استثنينا مؤلف جمال شمعيد

٢ - ان مؤلفي هذه الكتب هم ممن درسوا في جامعات اجنبية  
وتعرفوا على النيبوية خارج وطنهم العربي، وخلال فترة دراستهم  
وظهروا جميعاً بتبوين منحازين الى النيبوية او متعاطفين معها  
مع جعلهم لا يعنون عناية جدية بوجهات النظر المتعكسة بل  
يأخذون النيبوية من طرف واحد منحاز إليها

٣ - ان هذه المؤلفات خرجت في فترات متقاربة فهي جميعاً صدرت  
خلال فترة سبع سنوات ويكاد يكون تأليفها متزامناً لحيناً

٤ - تفتقر الكتب جميعاً بأنها تتناول النيبوية بطرق مختلفة  
تجمع بين النظرية والتطبيق او السرد التاريخي والتفصيل الفني  
مع عناية مركزة في الجنب الانبي اكثر من غيره

ومما لا شك فيه ان هذه المؤلفات مبنية منهجي للقارئ او للحال  
في المشرق العربي قاعدة سليمة اساساً متيناً من الوعي بالنيبوية  
وابعادها ودرجة تكفي لمختلف الاعتيادي وتؤهل من يريد  
التخصص الى يشق طريقه بثبات اذا ما اراد الغوص العميق في  
النبوية واسلوج داخل منطقاتها فهي دون مستوى التخصص  
الدقيق وان لم يكن للمتخصص غنى عن الاطلاع عليها ولكن  
اهميتها تتناقص حينما ندرك انها ستكون بمثابة طلبة جامعات لا  
يعرفون شيئاً عن انبيوية

ولكي نحيط لكل مؤلف حقه لا بد من احديث عن كل مؤلف  
على انفراد قليل لن مقلع رأياً او نقترح مسلكاً بشأن مذهبها اليه  
او مذهب النيبوية ذاتها إليه



يتكون المؤلف من قسمين رئيسيين في (٢٨٢) صفحة وليس  
(٢٨٨) صفحة كما يشير تسلسل الاخير من الكتاب حيث ورد  
ليس في ترقيم الصفحات التي ضمت ثباتاً بالمصادر فقط  
التسلسل من (٢٧٧) الى (٢٨٢) سهواً كما يبدو  
مهد المؤلف لكتابه بمقدمة قصيرة يبر فيها منهجه النظري  
الذي يجمع بين التاريخ والفلسفة والادب واصطناع الكلمات



الجديدة والبدء من الأبديات

يفتح المؤلف كتابه بالقسم الأول الذي جعله مدخلاً لدراسة البنائية وأصولها مبتدئاً من مدرسة جنيف الرائدة وزعيمها فردينان دي سوسير معصلاً القول في ثنائياته مشيراً إلى اعتباطية الرمز اللغوي لديه وإلى تبشير سوسير بالسيميولوجية وهي المبادئ الأساسية التي أصبحت فيما بعد أساساً لكل دراسات اللسانية وفروعها بما فيها السيميوية

وينتقل المؤلف إلى ميراث الشكلانية الروسية منذ نشأتها ١٩١٥ إثر تشكيل حلقة موسكو اللغوية وتأسيس جمعية أبوجار لدراسة اللغة الشعبية بعد ذلك بعام واحد، ويفصّل القول في ميلاد اشكلانية ونشأتها وعلاقتها بالثورة الاشتراكية والحركات الفنية الأخرى كالجميعة اليسارية ومواكبة الشكلانية مناخ الفكر الأدبي لا سيما في فرنسا وجامعاتها وعلاقة الشكلانية بمطربي التطين والموسيقى والفنون التشكيلية في ألمانيا بعد عام ١٩١٧ وبالحرارة الكورية وتحديات الشكلانية للمدرسة الرمزية، كل ذلك قبل أن يقف على تحديد مفهوم الشكلانية وتحديد أهداف مجالات الدراسة الأدبية بالوقوف على الآثار الأدبية من دون غلورها القارحة، وينفض النظر عن علاقتها بالعلوم المجاورة مثل علم النفس وعم الاجتماع وخطاً الأمعكاس لدى الشكلانيين؛ فهم يرفضون استخلاص نتائج اجتماعية ونفسية من عنقصر الأعمال الأدبية مخالفين بذلك الاتجاهات الواقعية، ويتحدث عن نموذج تحليل الأدب اللغوي واعتماد الشكلانية على وصف المعانيات الوظيفية للنظم الأدبية وتحليل عناصرها الصوتية والموسيقية والصرفية والنحوية والمعجمية وعلاقتها وتعديل القوانين لتصبح على مستويات المعارف السائدة محدداً أولويات المنهج بجملة من أمبادئ، مبيناً حدود نظرية الإيقاع الشعري والفرق بين الشعر والفنر ونور الخيال والصورة في السياق الشعري ومن ثم يتحدث عن المنهج الصوري (لورغولوجي) في تناول القصة مع التطرق لأمنجة ونماذج مقتنصة.

ويخلص المؤلف إلى أن الشكلانية نشاط بدائي مبكر لا سيما بعد ظهور قضية النادر أو الفردية الأدبية ووظيفتها في التشكيل وقضية العلاقة البنائية بين الأدب والمجتمع.

ويتابع المؤلف تأصيله التاريخي والفني للسيميوية بالكلام عن حلقة براغ منذ عام ١٩٢٨ حتى عام ١٩٣٨ ونشاط محركها جاكسون الذي اتخذ من نواوج الجمال واللغة أساساً لدراسة القول الشعري، فاستخدمت الأسلوبية معايير لغوية عملية للمقارنة بين لشعر في لغات متعددة من خلال ربط الصوت

بالمعنى ملحوراً بوصف فكرة لصوتهم (القويم). ويطلق الكاتب لدراسة كوينهاكس ١٩٢٦، وأهتم روادها الأوائل بروتندال وجيمسليف / ثم مدرسة نيويورك ومن روادها الأوائل ساير وبولوميلاد وروادها المعاصرين بيك وشومسكي حيث تطورت مشاكل اللغة الجمالية ودراسها في ضوء منهج بشائي أحد النماذج في حلقة براغ حيث صور الواقع اللغوي نظاماً سيميولوجياً ومرياً يحل قضية الكلام قبل أن يصل إلى التعبير الواقعي من خلال التقاط العناصر الواقعية المحددة أو الذهنية المجردة التي تلت انتباه الفرد، ثم وضع علاقة متبادلة بينها وبين الرمز اللغوي المتشكل تشكلاً عقوباً ويخلص إلى أن حلقة براغ تجاوزت أبعاد اشكلانية بعد أن ارتسخت الدراسات الأدبية بالمجالات الاجتماعية والفلسفية فطورت نظرية تعدد الوظائف بعد ارتياح ابنائية بنظرية الظواهر عند هوسرل

ويصير للكتاب جلعاً لتطور الدراسات اللسانية بما فيه البنيوية ولذا كان البحث الطويل مفيداً لاتب يرسخ الأسس بشكل عام ويورد التطور الدقيق ملته من ناحية ثانية يعنى البنيوية كمنهج مستقل حيزاً تتداخل مفاهيمها مع غيرها من المدارس والمناهج إلى درجة يصعب فيها الفصل بين بسببية وغيرها وفي حين يستغرق ٢٠ صفحة بحث المؤلف عن ماهية البنية والبنائية مصطلحاً وقضاياها ونظرياتها، محدداً النموذج البنيوي وقوانينه وفصلاته المنهج البنائي فاجملها في نقاط ست ينتقل بعدها إلى تطبيقات البنيوية في العلوم الانسانية مع تطبيقات ميسرة من حلول استخدام التطبيقات البنيوية في الرياضيات وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الانثروبولوجيا البنائية مركزاً القول في لبني شتروس ولي الحكايات ولأسطورة

وإذا كانت مثل هذه النواحي التطبيقية مهمة في تناولها في حين محدود يسلطها سطوة الفائدة لعدم توفر حصية أستيعاب كافية لأسبغا والحديث جاف صبر الفهم صعب القرباء ومن كل المؤلف معذوراً لأن مؤلفه لا يحتفل أكثر من ذكر وليس من المعقول أن لا يتحدث عن هذه الجوانب في مؤلفه يقتصر على النظرية البنائية

وفي الصفحات الأخيرة من القسم الأول يتناول الكاتب حوار البنيوية مع الاتجاهات الأخرى مثل التاريخ الذي جعلته البنيوية أمراً ثانوياً غير جدير بالدراسة إلا عندما بعد البنية أمراء لمرحلة وبدءاً لمرحلة جديدة وإن كانت هناك اتجاهات بنوية تؤكد أو تعترف بالواقع وبالتشاطر التاريخي ثم يتطرق المؤلف إلى حوار البنيوية الخصم في كتاب لبني



#### المنهج اللغوي وتحليل المخلايا

ويُفسر الأدبية بإدخال الكلمة في بنية مركبة خارج حدود اللغة تعطيها الميوعة الأساسية من خلال رمزية اللغة وقابليتها لتعدد الدلالة وتوليد المعاني المختلفة وليس في الإبهام الناتج عن رؤية جمالية لحرية التأويل.

كما أن مهمة الناقد تكمن في اكتشاف تعدد وجوه النص من خلال لتحليل للدائش في لغة الدلالة وليس في تفسير النص أو العثور على معناه الحرفي أو في تصور المعنى الحقيقي والعلمي بل التأويل والتعمل وتحول الناقد إلى حائق ثامن للمعنى. وبعد تعدد المعاني نتيجة طبيعية لانتفتاح الأثر الأدبي على نفسه وفي جوهره الرمزي القابل لتعدد المعاني من خلال تغيير الوعي بالأثر الخالد وليس بوجهة نظر نصية متصلة باختلاف العادات والتقاليد وميل المجتمعات

ويربط المؤلف بين التيار الفلسفي السبوية القائم على رصد الملاحظات المقارنة بين خصائص الشكل وعلاقته بنفسه من الأعمال الأدبية للمؤلف نفسه ثم بالعصر كله وبغيره من العصور ومن هذا المنطلق يقف الماركسيون إلى ربط التأويل بالبنية

أما التيار اللغوي فيعتمد على منطق الرمز العظيم على مستوى الجملة ثم السياق الكامل ويرتكز هذا للتصور على علاقات اللغة بمسئلتها السياقية وتصوره والايحائي الاستبدالي (علاقات للجولة والمخالفة)

ثم يحدد للكاتب مستويات التحليل الأدبي وصراخيه واشكاليه وشروط النقد البنائي وتطبيقاته في لغة الشعر والقصة وكلام نظري بحث فهو لا يستنبط قواعد وأصوله من خلال نماذج تطبيقية وإنما يتناولها كتحصيل حاصل ومثل هذا الكلام أو التأليف أو المنهج يساعد في تكوين الوعي لدى القارئ من خلال وصف علم من غير أن يتقدم به كثيراً نحو التطبيق، فمهمة المؤلف تعليمية تقوم على التلقين لا الممارسة والمشاركة.

ويحتمل المؤلف كتابه بالكلام من النظم السيميولوجية والأدب معمولاً الرموز ودلالاتها وعلاقاتها بالأشياء والموضوعات الطبيعية والإنسانية واللغة ويحدد مستويات العلامة بثلاثة أنواع . الإشارة والايقونات والرمز ويفصل الكلام في قاعدتي الانتقاء والاختيار محدداً ضرورة دلالة الأشياء المحللة رمزياً طبقاً لمبدأ الاقتصاد على ما هو مرتبط بمادة البحث ومبتق منها من الداخل وليس بما يتعلق بها من عوامل نفسية أو اجتماعية أو طبيعية.

ثم يرسم ترتيباً منطقياً للوحات سياقية ونظامية ويشرح



شراوس «الفكر الفلسفي الموحش» مع الوجودية الذي انتهى بالبنائية إلى رفض الأيديولوجيات الشخصية وينتهي القسم الأول بمحاولة عقد توازن بين البنيوية والماركسية بحصر الخلاف في طبيعة استعمال المصطلح على الرغم من وجود خلاف عميق بينهما في تفسير التاريخ وصورة وأهميته ولكن محاولات ليفي شتراوس وجوردمان تبدو للمؤلف كما قال محاولة عقد توازن بينهما وهكذا يجمع لحديث في النصف الثاني من القسم الأول بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي فالحديث عن البنية وصديقاً وحوار البنائية مع الأيديولوجيات والعصر يحل طائفتاً وصديقاً وتاريخياً فيندخل المنهجان في ظل الأهداف التعهيدية للكاتب.

وفي القسم الثامن ويضم ١٤٥ صفحة تتجسد مهمة السبائية في المقد الأدبي من خلال تناول المؤلف لسنة موضوعات أساسية السبائية في النقد، مستويات التحليل الأدبي، شروط النقد للبنائي، لغة الشعر، تشريح القصة، المقام السيميولوجية والأدب، ويتضح من العناوين عناية المؤلف بالجانب اللغوي والاحرائي للبنائية بعد أن تعرض لتطورها التاريخي في القسم الأول ولكنه في الوقت نفسه لا ينسى الجانب الفلسفي الذي يتعرض له من خلال السياقات.

يركز المؤلف على طابع البنية التجريدي حين لا ينطلق من مادة البنية نفسها بل يعتمد على كيفية تجميع هذه المورب وتركيبها فالبنية تصور مجرد من خلق للذهن وليس خاصية للشيء، إنها نموذج تحليل وتقييم ومهما كان انطباعنا عن البنية مادياً محسوساً كالجسم والهكل فيبني تجاهلها في النقد الأدبي تماماً وعليها أن تنطلق من تصور تجريدي مؤسس على الرموز وعمليات التوصيل، فالبنية وسيط لا هو وراء الواقع وهي تختلف عن الأسلوب، فالبنية ترتبط بالوظائف والرمز ويميل الأحداث والشخصيات والحكايات إنما الأسلوب يمس الصياغة وطريقة





طرق تركيب الرموز وفقاً لقواعد اششفرة بين اليات والمثلي وأنواع اردواجية التوصيل وعناصرها ودور الحواس الخمس في تحليل الوظائف العلامية وطبيعة الصورة الشعورية وأنواع الرموز طبقاً لتكرار استعمالها، وتحدث عن رمزية الصوت وخصائص الأسلوب النماذج ولعل موضوع اعظم اسيمولوجية والأدب مع أهم فصول الكتب ولما نة للقارئ ثم يقتسم مؤلفه معرض بسيط قصير عليه عن نماذج تطبيقية من النقد العربي الحديث

وقارئ الكتاب لا يلبث ان يدرك من هذه الصفحات الاولى ان غاية الكتاب الاساسية تعليمية فهو كتاب منهجي اعده مؤلفه لطلبة كلية الآداب في المرحلة الجامعية الاولى ولهذا السبب ركز عنايته على الجوانب الادبي والنقدي واختار المراسمة من الأسلوب التاريخي في السرد والوصف الفني النظري ليعتد للطلاب الشرح في سلم المعرفة من درجة الصغر كما ينبع التكرار للطلاب استيعاب الاصول لنظرية لاسيما وانزلف اتبع في منهجه تجربة الفصول او عناوين صغيرة مركزة مرصية بدالاتها

وعناية المؤلف بالجوانب النظري يحرص اهدافه ملتصقة عن اعداد متعلم لا عده يلد أو يلد يمارس عنه الادبي

كما ان اعتماد مؤلف على منهج يجمع بين الاتجاهات النظرية والتاريخية على ما فيه من فائدة يقود احياناً الى التكرار فتكند اعاب المقولات لاساسية تتكرر ما بين الحديث لتاريخي والحديث عن الجوانب الفنية النظرية او عند ترجمة مقولات اعلام الاتجاهات المختلفة يضاف الى ذلك ان هناك اشتراكاً بين مصطلحات اسبوعية وغيرها من فروع المعرفة اللسانية وتكرار الحديث عن هذه المنطلقات المشتركة في امكان متعددة من الكتاب يربك القارئ المبتدئ ويجعله غير قاصر على التمييز الدقيق بين هذه الفروع وفي نهاية المطاف يجد نفسه جمع كل المدحول في سنة واحدة وتداخلت الامواغ والمصطلحات بعضها مع البعض الآخر فهو عنيد يحتاج الى قراءة ثانية وربما ثالثة متأنية للفرق والفصل وقد لا يجد المثقف الاعتيادي والقارئ غير . يعني في الفصل بالامر متساعاً لذلك.

والكتاب جملة مؤلف عن البسيوية وليس فيها والبحث في ماهية التي وداته غير المصنوع من ظروفه وملايساته وآثاره وظلاله وهي غير البحث في الاشياء بمبرياً

تصدر هذا الكتاب مقدمة بقلم المؤلف نفسية يدعو فيها لاقامة التفكير العربي على اساس تتصف بالشمول في تفاعلها وبالصق من حيث القصي. ولما كانت البسيوية منهجاً شمولياً في معانة الوجود بعد انغوس في الآثار بحثاً عن روابط المكونات الفعلية للاشياء وعلاقاتها ونظر فيها بفكر جدي متداسك متكامل فهي من وجهة نظره لجدر المناهج بالتبني وهي الاقدر على تلويح الفكر العربي الذي صال نكراً ترقيعياً.

ويخيل لنا ونحن نقرأ المقدمة انها مشروع لطرح الفكر البنيوي على الواقع العربي يتعد من الادب ولاسيما الشعر مثلاً يحللاً من خلال النظر فيه الى تنبي هذا الفكر وتعممه منهجاً امثل في للحالات المختلفة كافة معلاً قدرته على الربط بين القضايا المتشعبة بظا اشتعل عليه من مفاهيم الآنية وامراري على سبيل املاقات بين المكونات لا المكونات نفسها بطريقة تمكن من اكتشاف جديدة اختفاء وتنجني والقبض على اسرار ابني العميقة وتحولاتها مما يجاور بنا المواقف الترفعية.

ويختار الباحث طريقة النقد التطبيقي لتقديم

البسيوية الى القارئ العربي لعدة اسباب منها ان البسيوية ثراث فكري فلسفي لغوي حديث وان وجدنا له جذوراً صلبة في التراث الاوربي فقد ل. هيل ومفاهيمه الجدلية ولارويد وتحليله النفسي ولان البسيوية مائزات غربية عما ولاغرفا عن ثراث سوسيرا إلا القليل بالرغم من وقوف المتطلقات النظرية مع عبد القاهر الجرجاني في تراشها العربي معادفة او الاعتقاد بعدم جدوى تقديم البسيوية على مستوى نظري صرف لان طبيعة المنهج وخصائصه ستظل حصرية الفهم ولعل ذلك يرد على كتاب (مسلح فصل) لآل الفكر بشكل غير مباشر وإن اعترف بأن جزءاً من مؤلفه يتجه اتجاه نظرياً كما سرى.

وتستنتج من المقدمة ان المؤلف بنوي متحسناً لبسيوية الى درجة كبيرة ويتبنى الاتجاه البنيوي في النقد الادبي. وفي الواقع كثيراً ما ترتبط الإشارة الى البسيوية ومراجعتها في المشرق العربي بالمؤلف إذ يعد من رواده المبرزين يداول المؤلف في



الفصل الأول ابدي أطلق عليه وفي الصورة الشعرية، الفاعلية المعنوية وأفعليه انفسية بصورة، دراسة في البنية، فيعرض التصور الشعري التقنيدي القائم على الطبيعة الزخرفية التزيينية أو الدوقية فهي بالنسبة اليه تصور قاصر للأسلوب والصورة على أنهم مصوران حارحين في العمل الفني ويدعو إلى منهج حديث يتوفر في التصور الأدبي مستمداً عند القاهر الجرجاني من التراث العربي

ويحاول في منهجه أن يتجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة ويعمره حول شخصية النفس الخالق وبينته فهو يعترف بأهمية هذا المنهج وبالقدرة التي توصل إليها الرمزيون واصوريون في الكشف والذكاء ولكنه يرى في هذه المناهج اسلوباً قاصراً لأنها تعتمد في التصور على حد واحد، هو كون الصورة ذات دلالة معنوية قادرة على توصيل الشيء بشكل مباشر سطحي أو صمني ولذلك فهو يحاول اجمع بين المستوى النفسي والمستوى الدلالي جامعاً الوظيفة الدلالية المعنوية والوظيفة النفسية في بعد واحد وفي مستوى يحقق الاتساق والانسجام بينهما فالعنى الدلالي بذاته غير مقصود في لعمل الأدبي وأن كان مطلوباً لأنه لا يتجاوز مستوى الحيز التقريبي بيمت تضيق الرغبة النفسية عند اكتشافها أن هذا الحيز بعداً جالياً وفنياً يحقق المدح والافتخار في أن واحد من خلال تداخل العلاقات وتبادل الفاعلية وتغير اسموذ والتراپطات المؤثرة

ويحاول المؤلف من خلال هذا المهم عرض نماذج تطبيقية من الشعر العربي قديمه وحديثه بطريقة ذكية متقنة وبداء بارع حقاً، وإن كان يعتمد على الاجزاء والدوران داخل أبيات أو مقاطع قصيرة من قصائد طويلة، وإذا كان هذا الاجزاء يسهل مهمة الناقد فإنه حزين منعة اكتشاف كفاءة ارتباط الصورة المفردة بالسياق الكلي للعمل الأدبي حيث تتشابه الانساق بعضها ببعض الآخر وحيث يمكن التأكد من أن المنهج البنيوي قادر أن يحقق التصور الشمولي من خلال تلاحم انساق عم متكامل بوحدة عضوية متفاعلة ومتناسكة

وفي الفصل الثاني «العناء الشعري البنية والتصورات المنحيلة دراسة في قصائد لقصيد».

يحاول استثمار مصوره في الفصل الأول مصيفاً اليه الصورة بمعناها السمكوبوي ويعني به محترفات الذلكرة عن موجود حسي مما يفقر ابتعائه في الشعر عوطف ودلالات تتوقف حيبيتها على طبيعة الانساق ومما تحتوي من علاقات التشابه والتضاد والتوسط التي تنشأ على شعبي التصورات والمفاهم

واستطاع أن يتصور بؤرة تاريخية ذات فضاء اب ثنائية متضادة في الغالب تتحرك في جو من التصورات الأساسية للوجود وكيونة الانسان ورويته في سياق متوتر حاد يشد إلى قطبين يستقطبان الحس والافعال والادراك تتقاطع، وتلتقي في نقاط مركزية تحقق مأساوية الرؤية وشموليتها وسمي تصور الزمن وانكاس بتجل مدهش ومن هذه النقائش - العناء والموت - الخلق والمفترج، المكشوف والمكبوت، الانكاس والاشهر، المفامرة والضوء، المطلق والسكون، وأنا والأنت وهي ثنائيات تعرف عليها في منهج النقد البنيوي واستطاع المؤلف أن يقدم رؤية جديدة للأشياء وأن يؤكد قدرته على بناء مقومب هذه الرؤية بانس مقبولة ومثيرة

ولا يخفى المؤلف أسلوب الاجتزاء والاعتماد على المقطوعات ذات الوحدة الموضوعية المتناسكة مما يثير الشك حول امكانية تطبيق نفس لاتجاه والأسلوب على قصائد تتوزع سياقاتها الكلية بين موضوعات شتى كما في قصائد التراث التي تجمع بين الغرر وانفسر بالنفس والوصف والاتجاه نحو رؤية تعالج «وفقاً من مواقف الحياة يحلها تتأرب بين المدح والهجاء والحكمة وموسيع مصطلح محطتها فيها الضمير بالاطلال والثار والكريم والاعتقور بالنفس مع حب الارض والحيية ومن مدى قدرة العلاقات الثنائية أن تجمع بين هذا الشئ في تصور متكامل متعاضد يرتبط بكون الانساق وكيونته ولعل هذه الصغوبة هي التي دفعت الناقد إلى مثل هذا القناول للمقطوعات

اما الفصل الثالث «نحو قنائب بديعية لتطور الابدع الشعري» ظواهر في الشعر الحديث، فيمكن اعتباره مقالاً منقلاً أو منمداً لما ورد في كتاب المؤلف الصمخ «البنوية الايقاعية للشعر العربي» فلا يفهم إلا في ظل مهم شامل للكتاب المذكور ومصلحاته ويمكن تلخيص أهم ما يهجر به الا وهو تحول بنية الشعر المعاصر المقاعة حين التقت فاعل ومفعول في شطر واحد وهو ما لم يكن يحدث في الشعر التقليدي. وقد سمقت المؤلف إلى هذا الاكتشاف تارك الملائكة حينما استقدمت مستغللات وهي عبارة عن فعلن فعلن<sup>(١)</sup> واكتشف هذا جالك الخطبي عند شاذل طاقا<sup>(٢)</sup> وقد قصر المؤلف الانتقال من فاعل إلى فعلن والواقع أن هذا غير صحيح فقد وردت تعادج من الشعر المعاصر ينتقل فيها الشاعر من فعلن إلى فعلن وبالعكس ومنه قول شاذل طاقا في قصيدته (العصب) التي نظمها قبل عام ١٩٥٠ ونشرها في ديوان «المساء الأخير» ومنها قوله

واسمعي خنما وجودي علياً بالشجون  
أنا لا أفهم العيون<sup>(٣)</sup>

ولديا أمثلة كثيرة في هذا الباب لم يكن يسمح بها المعروف



التقليدي حقاً وتجاوزها اشعر المعاصر حتى جمع بين المقاربات (فعلوا) والخفيف (فاعلاتن مستفعلين) + والمتدارك (فعلن) وفي القصيدة الأندلسية الذكر ما يشفي غرض من يريد الدراسة والتاكيد.

وفي الفصل الرابع -الأساق السبوية في الفكر الاساسي والعمل الادبي- يطلق المؤلف من تصور مسبب للبنىوية ودور الاساق ومكانتها في المقاربات البنيوية ورغم ما حققه المؤلف من لفد الانتباه الى عملية استنكار في النسق وتأصل هذا التكرار في الفكر الاندلسي وأنه ظاهرة متجسدة في تراث الشعوب الادبي والشعبي وتستحق الدراسة والتقصي العلمي الحاد ومع ذلك فإن المؤلف سجع في تأكيد الظاهرة ولم يستطع ان يقتنع بأهمية دورها إلا نظرياً ولم تكن الاحكام التي توصل إليها احكاماً يقطع بتعميمها نهائياً ويقتضي في حدود المحاولة الجديدة والبدائية التي تنتظر الكثير

وفي الفصل الخامس -نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر- دراسة في شعر ابي مؤاس وابي تمام يحاول تحقيق هرمن كما قال -

الأول - متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر

الثاني - إضافة ملامح من بنيوية القصيدة عند ابي مؤاس

وأيي تعلم

يتناول ثلاث قصائد لابي مؤاس وقصيدة لابي تمام وتظهر براعة الناقد بجلاء في هذه القصائد حين يعثر على أكثر من ثمانية داخل قصيدة واحدة تلفظ دلالاتها الفلسفية والصورية في مصب واحد ويستطيع المؤلف ان يقدم عملاً ناجحاً حقاً يجسم فيه تفكيره نقاداً بنوياً يضع الخطط النظرية موضع انعمل.

ويكتسب هذا الفصل أهميته من تناول اسلوب

لقصائد كاملة أولاً ثم انه يحاول تعميم التلاخيص نفسها على أكثر من شعر لشاعر واحد (ابن مؤاس) ويثبت فيها ان رؤيه الشاعر فلكي وموقعه من العالم يصفان بالشعور وان الشاعر يعبر عن موقفه في موضوع معين بأكثر من وسيلة وطريق مما يجعل المنهج البنيوي صالحاً لا لتناول القصود مجردة او قصائد كلمة فقط بل لدراسة اعمال مختلفة لشاعر واحد او في عصر محدد من خلال التشتات المتقابلة التي يجرح البنيويون على التفاد من خلالها الى اعان الاعمال والوصول الى تصور شامل موحد

ولكن ما يبرز على هذا الفصل ان المؤلف يحقق الوحدة -اشمول في الرؤية من خلال ثلاثة نصوص في موضوع واحد (الخمرة والاحلال) فإنه ينطلق من حقيقة تراثية ثابته أصبحت

مسلمة وثوقية. فالحقاصي وانداني يعلم موقف ابي مؤاس من الاطلاق والخمرة

وبالرغم مما يحققه المؤلف من متعة للقارئ ووضوح . وتصور طريق يؤسس له لمنهجه السبوي فقد كان بالإمكان تحقيق نتائج افضل وأكثر اقناعاً لما لو انه تناول شمولية الرؤية ووحدها من خلال نصوص تدور حول محاور مختلفة تكون اسفورة والاطلال واحدة منها أولاً وثانياً أو اعطاه رؤية جديدة تضيق الى تراث ابي مؤاس موقفاً جديداً لم يكتشف من قبل وعند ذلك يقع السبيل على من يريد الاعتراض على المؤلف وأنه يعد الجهد الحصري والمجهودات الكثيرة التي اجتازها في مسيرته لم يزد ان قرر بصورة سبق ان توصلنا اليه قبل السبوية من غير الجهد اندي ماله، وعند ذلك يصير لغير البنيوية مالبنيوية من إمكانات وبجهد اقل دعم ما يتميز به الطرق البنيوي ومقارباته من طرافة وحدة كاسلوب، ثبات متكامل متماسك. ويختتم المؤلف كتابه يد الآلهة الحمية نحو نظرية سبوية للمضمون الشعري في بنية المضمون الشعري فاحس المروع، وهو فصل وعد في مقدمته يتناول اربع قصائد لادونيس ويونس وكفاني والبياتي ولكنه لا يتحدث إلا عن «كيمياء النرجس - حلم» لادونيس وبالرغم من التمكن الذي يظهر في تناول المؤلف فإنه لا يتناول القصيدة على انها قصيدة جديدة بالكشف بقدر ما يحاول ان يطبق استطلاقات النظرية البنيائية حرجياً على القصيدة ولذلك يظهر انه معلم وباحث كثير مما هو رائد مبدع في هذا الفصل فيحاول ان يجد لكل كلمة علاقات ودلالات ويبحث في كل المحاور التي يتحور حولها الطرق السبوي ويظهر انه حمل الاشياء اكثر مما تحتمل يزيد من صعوبة ذلك كثرة إشارة المؤلف الى مؤلفاته وبحوثه السابقة فلا تكاد تكتمل العائدة إلا إذا احصنا بتراث ابي ديب كله وجعلناه الى جانبنا مما مثير الشك بان الاسلوب السبوي يكاد يكون مطلقاً على نفسه.

وليس من المجاملة اذا قلنا ان الكتاب جدير بالقراءة ولا يستغني عنه من يريد التخصص في النقد البنيوي او من يريد ان يكون ناقداً سبويّاً بل لعله مهم جداً لكل المهتمين بالمقد الادبي وماهية فهو محاولة جادة لباحث وناقد جاد متمكن وقلمنا نجد في المجال التلميني ما يوارى هذا العمل الدقيق وإن كانت قراءه هذا الفصل لا تبدد نهائياً الشكوك بجديوى هذا المنهج على التعميم وأنه قابل على تجاوز النمطية التي تفرضها محاور الثنائيات المتقابلة ولعل العنايه المفرطة في تلمس العلاقات ومحاولة اثبات صحة لفرضيات تحول المنهج البنيوي منهجاً صعب المراس يحمل القارئ والناقد وانصوص أكثر مما تصل، فما اضي ن تكون قراءة القصيدة اصعب من تحليل قضية على درجة من



لتعقيد لا يقابلها إلا تعقيد العالم، فكم من القراء على استعداد لبذل مثل هذا الجهد والوقت من أجل قراءة قصيدة قد لا يصل في النهاية إلى مداها فضلاً عن محاولت فلسفة مالميس بفلسفة؟



يغطي هذا الكتاب جانباً آخر من نشاط البنيوية وفروعها وإذا كنا نرى في مجموعة الكتب التي تناولناها في دراستنا هذه مجموعة تتكامل منهجاً وموضوعاً فإن هذا المؤلف يختلف عن سابقيه لا من حيث تأكيديه على الجانب الفلسفي والأيدولوجي (بينما تركز الكتب الثلاثة السابقة بشكل أساسي على الجانب اللغوي والشكلي لطبيعة لغة) بل من حيث أسلوب التساؤل ودوافعه

فالكتاب هذا دراسة في اتجاه محدد من البنيوية وبمنهج الدراسة غير النقد التفسيري الذي انغمس في جدلية الحفاء والتحيي وغير منهج الأسلوب السردي التاريخي والأسلوب الوصفي الذي اقناه في النظرية انبساطية

وإذا كانت دوافع الكتب الثلاثة الأخرى تعليمية تغذيتها حواراً أدبية تتمثل بمعارضة النقد الأدبي فإن حوار هذا المؤلف حوار أيدولوجية يمكن التماسها من المقدمة حيث يعتبر المؤلف مناهج النقد الأخرى لا سيما ما ظهر منها في فرنسا من قبل من بقايا الفكر الليبرالي الميمبراني لأدبي في مرحلة المؤسسات المركزية الاحتكارية المرتبطة بالنظم الاستعمارية وهو كلام دأب على ترسيده الواقعيون التشبثون بالنظم الأيدولوجية في العالم الثالث المرتبطة بشعبية فكرية ماركس وانباغ وإن لم يكن المؤلف في موقفه متطرفاً أو شديد الانحياز

وإن ما يلفت النظر في المؤلف عنوانه في «البنيوية التركيبية» في حين منقرد في كل صفحات الكتاب هو «البنيوية التركيبية» مما يشير شكوكاً حول إمكانية حدوث خطأ في ترجمة العنوان (المصطلح) أو أقصم عنوان جديد للكتاب بعد كتابته بصورة سريعة أحدثت هذه مغالطة ولعله الظاهرة بعد آخر أشد خطوره إذا عرفنا أن

مسلمتي التركيبية والتركيبية يشيرون إلى دالتين مختلفتين معاً وأيدولوجياً حينما توتبطان بالبنيوية أو مناهج النقد الأدبي كالأدبوية

يتألف الكتاب من ١٩٢ صفحة من القطع الصغير موزعة على قسمين توزيعاً يكاد يكون متساوياً.

يضم النصف الأول سبعة فصول تكلم المؤلف فيها عن حياة غولدمان وعلاقته الفكرية بمن سبقه من المفكرين مثل لوكتاش وهيفل وماركس وسارتر وكولبروجان جيتيه وغيرهم من المفكرين والفلاسفة والنقاد وقد تتبع شجيرة أفكار غولدمان وأوصلها بجنورها الأولية مبيناً ما لغولدمان وما لغيره بعد أن اهد هذا الكثير من سفوفه منور ووجد وأماط اللثام عن أفكار من سبقه لاسمها في مجال الماور الفرنسية واعتبرها مقولات أساسية مشتركة مثل «البنية الدلالية» والنظرة الشمولية والوعي الممكن والتنشيط ورؤية العالم مستعينة بنماذج من المقالات والأعمال العلمية والأدبية وأحاط بكل ذلك بحاطة جيدة ولهذا السبب يتحدث عنها حديث العارف لا حديث الباحث فهو يقرر أولاً ثم يسوق الدليل

ويشير إلى ما يؤكد صحة أحكامه وكذا نود أن يستخدم المؤلف النهج السري انتقوني في بحثه ليتفاحل المنهج مع الموضوع ولكن ما حدث أنه تناول البنيوية التركيبية ودرسها منهجاً قائماً ولم يتأثر هو بها ولذلك حدث انفصال بين موضوع البحث ومنهجه

ولعلنا على ذلك تناول حياة غولدمان الثقافية في الفصل الأول، فحديثه عنها حديث سردي جاهر دون ربط لحياة غولدمان الثقافية بحركة التاريخ الاجتماعي كما ذكر في تعريفه للبنيوية ولذلك لا ندري لماذا اتصل بماركس أدري ولماذا تنقل من بخارست إلى بوتاساني إلى ليتا ثم إلى باريس ولماذا هرب إلى تولوز وأدري السجون ثم لماذا هذا التفتت في الدراسة بين الأدب والفلسفة والفلسفة والمسرح والاقتصاد السياسي.

ومن طريقة العرض يبدو لنا أن غولدمان آهادي النظر والثقافة الأيدولوجية فهو رغم تعدد اهتماماته سجده من المادية الأيدولوجية يصرف إلى الماركسية منذ أن عرف ماركس أدري وحينما انتقل إلى النمسا وسويسرا ثم إلى فرنسا وألمانيا ظل مع الماركسيين. ولعل توسط جان بياحي لدى النازيين ليطلقوا سراحه أثر في تحفيره على الاستمرار في الخط الماركسي ومن يدري لو أن غولدمان زامل غير الماركسيين لما بقي ماركسياً فهو أدري ماركسي رغماً عنه ولذلك حينما تطورت ثقافته تعيش الماركسية الحرة أفكار





من مميزات هذا الكتاب المهمة انه يصدر في السعودية ليتبع للقارئ العربي هناك الإصلاح على منهج تقدي اجنبي في مجتمع يمكن اعتباره آخر المجتمعات العربية تأثراً بالتجارة الاجنبية واكثر البيئات حفاظاً على الذنية الثقافية التراثية والسلفية.

اما الاشكالات التي يثيرها هذا المؤلف فكبيرة جداً وذلك يصعب تناول المؤلف فصلاً فصلاً او فصلاً فصلاً، ومن أجل ذلك سنؤكد على الجوانب المبهجة في الكتاب وماتت من قضايا عامة واول ما يلاحظ في هذا الكتاب أسلوبه السهل الذي يمكن القارئ في مستوى كان من استيعاب افكار المؤلف والموضوعات التي يتحدث عنها، ولعل مرجع هذا التبسيط إلى ان المؤلف نفسه لم تكن من العلوم البنيوية في العالم العربي، ولم يكن من المشرطين في منهجها قبل تأليف الكتاب. وإن كان يميل إلى ترجيحها على سرائرها من المناهج فهو كما يظهر ما اكد ان يتعلم ويتفقه اكثر فكثر في المنهج اميري فوجدنا مناسبات ان يتعلم ويؤلف فيعلم غيره واما كان لهذا اسباب اثر في تبسيط الطرق فإنه انعكس على تركيب الكتاب إلى درجة كبيرة أصحاً

وإن نظرنا في عنوان الكتاب رأينا ان يتحدد في من البنيوية إلى التشريحية ويوجي مثل هذا العنوان ان المؤلف يبدأ من نقطة معينة وينتهي عند أخرى وعليه على الأقل ان يحدد مفهوم البنيوية ويتابع تطور المفاهيم حتى يصل إلى التشريحية، ولكن ما وجدته منذ الصفحات الأولى هو الهجوم على نقاط وموضوعات عامة تشترك فيها البنيوية مع غيرها من فروع نقد اللساني، ولاهتمام بالنص والقراءة المتأنيبة الأدبية وموضوعات تشترك فيها البنيوية وغيرها ولم يكن تركيز الكاتب على استطلاقات البنيوية وما جاء عند أخلا مع غيرها من المصطلحات، وحتى أسلوب التناول جاء بشكل عام، فهو يتحدث عن لسانه العربية والأدبية و لسميويوية ودرجة الصغر حديثاً عاماً، ونحن نتقل إلى الجانب التطبيقي ونعثر أحياناً في تطبيق منهجه فهو الداعي إلى تفسير



عبد الله

حميفة اليساريين وانتقاداتهم ثم يقترب منهم مرة أخرى ويبقى ماركسياً بالرغم من انفتاحه على المجتمع العربي المعاصر.

هذا ما استنتجته من مقدمة السردية لأن المؤلف اخذها حقائلاً معلماً بها ولم يربطها بالواقع ولم يتوصل إلى هذا من خلال الدراسة ولكنه لديها جاذبة وحقات معلماً بها ونظرها عميقة من غير ربطها بالواقع بالبيوت. وفي القسم الثاني منار اصالح عودمائل بطريق سوية ومختصرة فهو لا يناقش ولا يحلل وإنما يتحدث عن المؤلفات ملخصاً أو مركزاً الضوء على اهم مافيها من موضوعات ولا كنا لانتم بكل اعمال غولدمان ولا بالاعمال التي تحدث عنها غولدمان فمن العسر مناقشة المؤلف في الموضوع ولا اعتد ان القارئ يستفيد كثيراً من هذا القسم لانه دراسة عن دراسات ثابوت اسالاً فدية وكان ينبغي ان يتصدر هذا القسم مقدمة وأن تبسط المؤلف في التحليل ثم يستعرض استنتاجاته وما توصل إليه ولكن المؤلف استنتج ثم بدأ يتحدث عن المؤلفات

ومع ذلك تبقى لكتاب اهميته ودوره في تعريف القارئ بـ غولدمان، ولأن ثم البنيوية التكوينية وهي الجانب الآخر من البنيوية الذي يركز على الاتجاه الفلمني والأيدولوجي ومن هنا يكسب لكتاب قيمته وأهميته حينما يضاف إلى مجموعة الكتب التي صدرت عنها ولابد من انشاء على المؤلف وجهوده حيث استطاع ان يقدم لنا السوية لتكوينية من خلال اعمال غولدمان او بالعكس وهو عمل شاق يحتاج إلى جهد ووقت ودراسة لاسيما والرجح متعبد الاهتمامات واسم المعرفة عميق لجذور واعماله كثيرة وما كتب عنه شيء كثير يصعب حصره



الشعر بالشعر وفتح حدود الكلمات ولكنه عندما يواجه قول زهير بن ابي سلمى ومن لا يظلم انفس يظلم يخلق الكلمات ويرقص تسمير الظلم بغير بغير المعنى المحدود قاموسياً ويصر على ان الشاعر يدعو الى ظلم الآخرين كي لا يظلم، ويسجل على شاعر الحكمة التناقض في الموقف داخل القصيدة، وهكذا يخلق الكلمة ولا يحاول فتح حدودها، ولو اجهد نفسه قليلاً وقرا الشطر قراءة شاعرية لوجد ان الشاعر تصور الحياة صراعاً بين الانسان والطبيعة بين الموت والحياة، وبين الانسان والانسان ومن لا يشارك في هذا الصراع يظلم نفسه ويكون معزلاً فالمياة هي ان تشارك الآخرين ولم يفعل الكاتب الى هذا التفسير مع انه يذكر بعد صفحات قول الرسول صلى الله عليه وسلم «لو انكم لا تخطئون لاتي الله بقوم يخطئون ويغفر لهم» وقوله

«اسر لكان ظاناً او مظلوماً»

ويذكر قول الله تعالى «اب عرضنا الامانة على السموات والارض والجبال فابىن ان يحملنها واشفقن منها وحملها الناس» انه كان ظلوماً جوهراً.

فهل يختلف هذا الظلم عن الظلم الذي عناه زهير اكثر الناس ان للكاتب نفسه بعض مطلقاته دون ان يتنبه بها.

ومن الاخطاء المنهجية التي ارتكبتها المؤلف انية بايكاد ينتهي من مقدمة حتى يتبعها باخرى وكنا نرى انه قال كل ما عنده من حديث نظري في الصفحات الاولى حتى صفحة (١٠٨) وحان الوقت لان يدخل في عمله التطبيقي ولكننا تفاجا انه يقدم مرة اخرى شريحتة وهي شعر حمزة شحاتة، وقد تقبل منه هذه المقدمة لانها تضع اماننا تصور الباحث المنهجي في شعر حمزة شحاتة، ولكن الامر لا ينتهي عند هذا الحد فيبعد صفحات يعود في الفصل الثاني بيقدم لنا فلسفت مرة اخرى تحت عنوان «اشكالية مقدمة وأخلاقية»، وتكرر المقولات نفسها مرة اخرى في الخمسين صفحة التالية

وتستمر الحال فلا يخرج من مقدمة حتى يدخل في اخرى، ولا ينهي قضية حتى يكاد يكررها مرة اخرى وبأسلوب آخر او تحت عنوان آخر فيجعل ذلك على إسهاب والاسترسال غير الحكيم

ومن اشكالات المؤلف المنهجية انه يرفض اتحاد

الشخصية وثيقة لهم النص او ان يتحد النص وثيقة لهم الشخصية وهي مطلقات السنية بديهة ولكن من الواضح ان المؤلف جُدع بمظاهر حياة الشاعر الذي تروج ثلاث مرات فمثل ومن ثم احتزل الحياة الصامة

يصدر بحرق قصائده ويمنع عن عقابته اصدقائه وذويه ولذلك صار النص في حمة الشخصية والشخصية في خدمة النص، ويضع مباحث الستة التي تكون منها منهجية «الشخصية والتكفي» (أهم وحراء)، ابليس والتفلة والارض والفردوس) وبذلك صار هم الاديب فهماً لانتاجه وهو منهج يتعارض مع الاتجاه البيوي.

ويبدو ان النموذج الذي احتاره المؤلف «ادب حمزة وشحاتة» اصغر بكثير من حجم المنهج البيوي ولو رجع المؤلف الى شروط اختصار النموذج في الدراسات البيوية كما شرحه صلاح فضل في كتابه (النظرية البنيوية) لفطن الى ذلك - هذا احتمال - لو ان المؤلف لم يستطع ان يقتنع من خلال بحثه ان ادب حمزة شحاتة صالح لاتخاذ نموذجاً لبحث متكافئ مع المنهج والذي نراه ان المؤلف جُدع بمظاهر حياة حمزة شحاتة للشخصية وانعكست هذه المؤثرات على المؤلف عندما قرأ شعره وكما يطر ان كل من يعتزل الناس هو قادر ان يكون المعزّي الثاني والمؤلف يروج بذلك من خلال استشهاده بشعر المعزّي في أكثر من مناسبة

ومن يؤكده مذهب اليه ان المؤلف نفسه في آخر الكتاب وتحب عنوان (كلمة شكر) يذكر انه كاد في احد من اجل البحث ان يعدل عن نموذج الشريعة لولا ان لبعض من معارف حمزة شحاتة زوده بسمات من القصائد غير المطبوعة للشاعر وكذلك بعض دقائق المؤلف سجل له حقائق عن حياة الشاعر

ويجب انصف اعتراضنا على سهج البحث بالشدة فان الكتاب لا يفتد من اهميته التي ذكرناها شيئاً، ولو المؤلف استطاع ان يفرز بكل مكلف مهما كان مستواه خطوط عامة في الاتجاه النقدي البيوي الى الاحرى اسماً بدياً من يريد ان يتعلم الوصول الى ما وراء التوسوس «الانية» او كيف يتعامل مع الادب الحديث، واستمعناج بهير ان يستخلص الخلاصة المركزية لجهود أكثر من رائد للبيوية فيأخذ ويعد ما توسوسوا اليه بعد عناء وتشرح كثيره فطيمه كلام بسيط مفهوماً وقليل مع «مكة مستوحاة من الواقع وان يربط هذه الأفكار بما توصل له العرب من تحدث هنا وهناك ويجمعها في كتاب يجمع بين النظرية والتطبيق وقد يساهم هذا الجهد على إيجاد لوضعية ثقافية لطلبة الدراسات «الانية» في السعودية وان يتعرفوا على آفاق جديدة تشددهم الى البحث عن البيوية والتصرف عليها او على الأقل الاستفادة من بعض تراثها العلمي.

وبعد ان تعرضنا لهذه المؤثرات الاربعة يصير من المهم جداً طرح بعض الاسئلة على انفسنا وعلى هذه المؤلفات «إدما



أردنا تحديد مكانتها العلمية ومعرفة ما يمكن أن تحلقه من غايات من خلال وظيفتها التعليمية.

فهل تصنيف المؤلفات الأربعة شيئاً جديداً إلى تراث البنيوية العربي الإنساني؟ وهل تؤصل هذه الكتب لمنهج بنهري عربي مسموع؟ وإلى أي مدى تستطيع هذه المؤلفات أن تقنع من له موقف معارض، أم مؤيد مسبق من البنيوية أن يتبنى موقفاً جديداً مغايراً لموقفه السابق؟ ثم ماهي قدرة هذه الكتب التعليمية على خلق جيل من المثقفين العرب يستطيع أن يتقدم بالبنيوية العربية على جديدة إلى الأمام

والحقيقة التي لا تغفل ولا يمكن تجاهلها أن اجابتنا بشكل عام ستكون أقرب إلى الجانب السلبي منها إلى الجانب الإيجابي وإن كنا قد اضلنا بالمحاولات التطبيقية التي تطرق لها أبو ديب وإنها تحقق شيئاً يسيراً من هذه الطموحات وما مرد ذلك إلا لأن الباحث العربي لا تستهوي الموضوعات التي يكون موقفه منها صاعداً أو يستطيع أن يتخذ منها موقفاً صاعداً أثناء معالجته لها، فما زال الكاتب العربي لا يحرر قلمه إلا حينما يستنكر أو يستجيب بدون حدود لفكرة ما، ويتخذ موقفاً محدداً مسبقاً منها ثم يحاول أن يعرض هذه الأفكار أثناء محاولته التعرف عليها وقبل أن يجيد بما لها أو عليها، وفي مثل هذه الحالة لا ينصرف جهده إلا إلى توضيح ما فهمه أو ما وجدته بطريقة وسطية ليظهر يظهر من محيط بكل شيء عنها، فيرفض وبقي من غير مناقشة وعندئذ لا يستطيع أن يأتي بجديد كماله استند موقفاً صاعداً يمكنه من مناقشته ماهية الموروثات الأساسية بأسلوب يتيح للأخريين الأنهار بها غيراضون أو يستجيبون نتيجة للتعق في معالجة هذه الموروثات.

إن الطارحة التي لا تصنيف إلى التراث العربي أشياء جديدة أو لا تؤصل لمناهج جديدة يتفرد من خلالها الباحث أكثر مما يحقق له عرض للقرارات وشرحها تظل تكفي لؤلفها مميزة تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار والمناهج الطريفة والدعوة إليها في بيئة محددة وهي أقصى ما يمكن أن تحققة في وقتها ثم لا تلت أن تتصل بالاهميتها بمرور الزمن وانتشار الأفكار واتساعها لأنها تقف عندما هو كائن دون ما يمكن أن يكون

وتبقى مثل هذه المؤلفات في غاية الأهمية لأنها تسد فراغاً قديماً في المكتبة العربية وتوفر الحد الأدنى من المعرفة في المنهج البنيوي

إن هذه المؤلفات وغيرها ستظل شاهدة على أزمة النقد العربي في تبعيله التاريخية لمعطيات الثقافة الغربية ما لم يعيدنا

البنيويون بشكل خاص جوانب البنيوية العلمية ونسعاتها لأيديولوجية ليتضمن لنا تأصيل جد هربي في مسار البنيوية بعد أن استطاع كل من لوبيلان غولدمان، وبيوري لوتمان في فرنسا وروسيا أن يستفيدا من البنيوية وأن يخشا اتجاهات جديدة فيها لا تهمل وظيفة الأدب فينعزل وينكش على اللغة فقط ولا تنكر جدوى المدخل البنيوي ودلالات العلاقات اللغوية فالأدب موضوع يتجاوز لغته المعقدة أحياناً وإن للإنسان العربي ولأدب العربي خصوصيات تميزها عن الإنسان الغربي وأدبه ولا بد أن تختلف الرؤية العربية للبنيوية عن الرؤية الغربية فمن يمتلك تراثاً ضخماً تتفق الكثير من مقولاته مع ما يدعو إليه البنيوية فلسفة ولغة أدبية لاسيما عند عبد القاهر الجرجاني فلا تستطيع أخذ البنيوية جاهزة بمعزل عن تراثنا كما أخذها الغرب ولا تستطيع التحلي منها كما يتخلل الغرب اليوم أو غداً عنها إذا شاء كما حصل له مع اتجاهات مدرسية ومذهبية

وفي الوقت الذي لا ننكر فيه ضرورة الموجع البنيوي وجذواه في سبر النصوص من خلال علاقات وحداتها البنائية حروفاً ومفردات وتركيباً وانساقاً أو تصويهاً كاملة وبحث طلبتنا على التعلق بالكثير من مسلماتها وقد يصل بنا حماسنا إلى تصنيفها منهجاً نقدياً عن ماسواها مثلاً لا يريد أن تكون بنيوية خالصة لها محسباً لأن لا يريد أن تطلق على تصنيفها فضاءات مبرورة كما أغلق قلبنا نقادنا نحن أنفسنا مثلاً على أنفسهم فضاءات علم النفس بالعلماء لعلهم أكثر من احلاسهم للأدب وهذا لا يريد أن يكون احلاسنا للسيرورة أكثر من احلاسنا للأدب أو النقد لاسيما ونحن في زمن قد دخلت فيه المجالات العلمية والتطبيقات وأصبح النقد مركباً بالعلم العربي وصارت الدعوة إلى توحيد المصداق مستلطب مجسرة من الأرباط طبعين المصدراً<sup>(١)</sup> مع مواهات بعض الشرويت والمقتضيات حيث تمتد الصور بين الأسلوبية والبنيوية والسميائية فتتصل كل القنوت ما كان معها نقصاناً أو تاريخياً أو اجتماعياً وهو اتجاه نأمن أن يتخذ موروته في منهج عربي مبرر عن سائر المناهج والاتجاهات وإن يعمل الجميع على اشادة صرحه أو على الأقل أن يكون لنا موقف مبني يفسح من شخصيتنا الثقافية آراء كل اتجاه جديد.





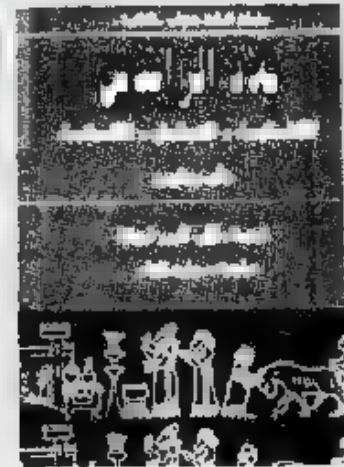
## المواش

- (١) جابر بجيجي - البهوية - [نظر مقدمة المترجمين] من ٥ عتول، مقدمة  
د - بضع أوريي - دار عويد ات بيروت ١٩٨٧  
(٢) كمال أبو نيب - جدلية الحفاء والتجني من ٤ (المقدمة) دار العلم للملايين -  
بيروت ١٩٧٩  
(٣) ربيع عبد السلام السدي - الأسلوبية والأسلوب من ٨  
(٤) ينظر ياروني جويسون دراسة بردي لوتس - البهوية للشعر ترجمة د.  
سيد البصريي مجلة الفكر العربي عدد ٢٥ من ١٤٠  
(٥) الدكتور عبد الله الفاضلي - الخطبة والتكبير جدد ١٩٨٥  
(٦) انظر عبد السلام - التفكير اللساني في الحصار العربية صمغ ٢٨  
وامامها الدور العربية للكتاب ١٩٨١ }  
(٧) نواة اللانكة  
(٨) شاذل طلة المجموعة الكاملة عفال مالك المطلب والنجرة العروضية.  
من ٢٢٢  
(٩) انصدر نفسه من ١-٩  
(١٠) راجع جواب عن السؤال للكتبة التونسية حيرة الشيباني الاقلام  
١٩٨٨/١ من ١٥٥  
(١١) محمد مفتاح - حوار - مائت الف  
أفاق عربية ١٩٩٠/١ من ١٢

## مدر حديثان دار الشؤون الثقافية العامة

### القصة والحكاية في الشعر العربي في مدر الأستاذ والمدر الأموي

د بشري محمد طي المصطفى





## (البنوية) قد وأدّها أهلها فلم تنبش قبرها!؟

... وقد قرأتُ فيما قرأتُ في «العرب» من ٢٢ ص ٦٩٣ مقالةً حول كتاب «الخطيئة والتكفير» للأستاذ صالح بن عبدالرحمن الصالح منقولة عن جريدة «الرياض».

بشار حجة خروفاً من سلاطة لسانه . ولكن الكتاب نفسه يدحض هذه الرواية ، حيث تبحث حيثاً عن اسم بشار فلا تجد له ذكراً ... ) .

وانظر «بحوث ومقالات في اللغة» - ٩٨ : ٩٩ .  
توسعت في هذه المسألة ، لِنُطْلُبُ المقام لها ، لأن سيويه أولُ واضعِ القواعد العربية بشمولية فائقة ، بحيث لم تستطع الأجيال المتأخرة أن تغير شيئاً من أسسه وقواعده .  
وسيويه يرجع دائماً في شؤون الاستعمال اللغوي إلى العرب المطلق على الاحتجاج بهم ، ولا يجد من ذلك ، ولا يوجه التهديد والتشديد .

(٢٧) استشهد أبو علي بالبيت على ربيع قوله فَرَضَ محلاً على الابتداء ، و (وَرَضَ الأمان) غيره ، والجملة خبر كان ، واسم كان ضمير عائد إلى المبتدأ الذي هو مَنْ .

(٢٨) «وقبات الأمان» - ٢ : ٨١ ، و«الاقتراح» - ٧٠ : ١ ، و«غزاة الأدب» - ٨ : ١ .

(٢٩) «غزاة الأدب» - ١ : ٧ .

(٣٠) انظر «دراسات في العربية وتاريخها» - ٣٧ .

(٣١) «غزاة الأدب» - ١ : ٧ .

(٣٢) «دراسات في العربية وتاريخها» - ١٧٤ .

(٣٣) «البداءة والنهاية» - ١٠ : ١٦٩ ، و«الاقتراح» - ٧ : ١ ، و«غزاة الأدب» - ٨ : ١ .

(٣٤) وفي «القاموس» (حكيد) : (أنه جَبَلٌ قُرْبَ رَيْدِ أهلها باليةٌ على اللُّغَةِ الفصحى) .

وقال شارحه محمد مرتضى الزبيدي في «تاج العروس» - ٢ : ٤٢٩ : أي : (إلى الآن ولا يلجم الغريب عندهم أكثر من ثلاثة ليالٍ خولاً على لسانهم) اهـ ووفاء الشارح كانت سنة ١٢٠٥هـ .

(٣٥) «الاقتراح» - ٥٧ .

(٣٦) «دراسات في العربية وتاريخها» - ٣٧٤ .

(٣٧) «ليطى الاقتراح» - ٢٠٥ - خ الرباط .

(٣٨) كلبن الطالع للتوَلَّى سنة ١٦٨٠هـ ، ولبي حيان المتوَلَّى سنة ٧٤٥هـ ومن خطأ خلَوْحُنَا .

(٣٩) انظر : «الإصناف» - ٢ : ٥٨٣ ، و«الاقتراح» - ٧١ .

(٤٠) انظر «دراسات في العربية وتاريخها» - ٣٩ .

(٤١) «غزاة الأدب» - ١ : ٥ .

(٤٢) يزيد اللرد ، محمد بن يزيد للتوَلَّى سنة ٢٨٥هـ .

(٤٣) طبعه .



وقد أشارت المقالة إلى ما أحدثه كتاب « الخطبة والتكفير » من البنيوية إلى التشريرية - من الدوي في ( الساحة الثقافية ) في المملكة العربية السعودية ، وأشار الكاتب إلى أن هذا الكتاب قد فلق غيره من الكتب فيما أحدثه من أثر .

قرأت المقالة بشوق ، ذلك أني كنت قد قرأت الكتاب من ذي قبل ، فاشاع في خيرة ، ودفعني إلى الإحساس بالتعب ، لا لاني شقيت بمأذونه العلمية العسيرة ، بل إن شقائي به قد تأني من أن المؤلف قد اضطرب أشد الاضطراب فيما أراد أن يثبت ، وكأن المؤلف يسعى قاصدا إلى ضرب من الإغماض ، وهو حين يجد نفسه واضحا أمام القارئ ينقلب سريعا إلى طريقته في الغموض والإغماض ، وكأنه يخشى أن يعود إلى القارئ الذكي بيانه وفطنته ، فيفهم اشتاتا من ( الكتاب ) .

قرأت ( الكتاب ) وجهدت في الوصول إلى شيء منه يتيسر بالبيان الواضح ، فحملته على نظائره مثل كتاب « اللغة العربية مبناها ومعناها » وطائفة أخرى من الكتب التي عرضت لما يدعى بـ ( البنيوية ) محمولة حيناً على النقد الأدبي الحديث ، فيما يزعم أصحاب هذه الكتب ، وعلى ( الألسنية ) حيناً آخر .

لقد شغلني هذه الكتب من حيث أنها تتصل بـ ( علم اللغة ) - كما يشير هاؤلاء المؤلفون - غير أنني لم أخرج منها بزايد مفيد ، ذلك أن طريقة هاؤلاء طريقة خاصة ، تتكرر ما تعارف عليه أهل الدرس الجاد ، وكان الزاد فيها مادة ضحلة تتيسر بالكفاف .

ولقد شقيت بهذا الدرس الجديد لعلني أن نقرأ من أصحابه أساتيد جامعات ، وانتفت إلى أصحابنا الذين أعرفهم ، والذين كان لهم نصيب في الدرس اللغوي ، فوجدت لديهم مثل الذي وجدته من حيرة ونصب ، وأطمأنت نفوسنا جميعا إلى أن يكون أصحابنا العرب الذين درسوا في الغرب قد عادوا إلينا بزايد غير الذي اضطلعوا به في أطاريجهم العلمية ، وكان « أدب الوزراء » لابن شاذان بضاعة مزجة ، لا يستطيعون أن يحفظوها ويأتملها من التراث العربي



أبصار القراء العرب ، لاسيما أولئك الذين لا يعرفون لغة غربية ، ولم يذهبوا إلى الغرب دارسين .

راح هاؤلاء يبحثون في الشعر ( الحر ) وفي المسرحيات والروايات العربية بعض ما يعينهم على إدراك ( البنيوية ) في هذه النماذج الجديدة . لقد اتخذوا من المصطلح الجديد ك ( البنيوية ) - أو البنائية أو الألسنية - ستاراً يغيثهم على الإتيان بالغموض والإبهام ، نافرين من المناهج العلمية التي درج عليها الدارسون في دراسة اللغة والأدب .

ولا أنجبه في عرضي هذا إلى كتاب بعينه ، أو مؤلف بعينه ، ولكني أتكلم في هذا ( الجديد ) الذي أشار إليه الأستاذ صالح بن عبدالرحمن فأقول : إن كلامي على ما كتبه العرب في هذه المواد - ولن أمس الغريبيين أمثال ( رولان بارت ) ولا كتابه « الدرجة الصفر للكتابة » ولا ( تودروف ) ولا غيرها ، ذلك أن هاؤلاء جميعاً مجتهدون ، وصلوا في اجتهادهم إلى آراء ومقولات أثبتوها في كتبهم ، معتمدين على ما كتبه ( فردناند دي سوسير ) السويسري في محاضراته التي ألقاها في ( جامعة جنيف ) سنة ١٩١٢م ومنها أفاد ( نومان تشومسكي ) الأمريكي فكتب النحو التوليدي والتحويلي ، وآخرون ترسموا خطاه .

لقد أفضجت أصحابنا الدارسون العرب الذين توجهوا إلى الغرب طلباً يدرسون الأدب العربي أو اللغة العربية ، أو الفلسفة الإسلامية ، أو مواد أخرى من العلوم الإنسانية ، لقد عاد هاؤلاء غير حافلين بما درسوا من مواد تتصل باختصاصاتهم ، وكتبوا فيها رسائل أجهزوا عليها بلقب ( الدكتور ) وهو اللقب الذي شقينا به جميعاً ، ولا أريد أن أعرض لشيء من ذلك ، لقد خبر أولو العلم زائد هاؤلاء فكتب استاذي الجليل الشيخ حمد الجاسر في ضرب من ( عبث ) هاؤلاء .

ومن عبث أصحابنا هاؤلاء جامعا - وكأنهم اختصوا بعيب بعيد عن رسائلهم التي أفتوا فيها سنوات عدة - لقد جاء بعض هاؤلاء محاولاً أن يجد ( البنيوية ) أو الألسنية في ( تطبيقه ) في شعر فلان أو فلان من أصحاب الشعر الجديد ،



ولا أدري كيف جاز أن يوصف بـ ( الحر ) ، وزعم آخرون في كتبهم ومقالاتهم أن النحو العربي يشتمل على الأنماط العديدة من الجمل التي أشار إليها ( تشومسكي ) .

لقد مضى أحدهم في هذا السبيل فأثبت بجملاً تؤدّي معنى واحداً مُستقبلاً التقديم والتأخير ، ظاناً أن التقديم والتأخير لا حدود له ، وأنه قادر على أن يقول :

إلى البستان أحمد وحيداً قُتِب

كانه جهل أن في العربية الكلام البليغ ، وهو غير اللغو والعبث .

لقد أساء هاؤلاء إلى الغربيين أمثال ( تشومسكي ) وغيره كُُلّ الإساءة ، لأنهم جاموا إلينا يثون علمهم ، مرتكبين الخطأ الفاضح ، ولو عرف ( تشومسكي ) وأضرابه ما سيؤدّي إليه علمهم واجتهادهم بصنيع أصحابنا وعيبتهم لشذّوا النكير عليهم ، لأنهم جهلوا أن لكل لغة نظامها الخاص .

لقد أغفل أصحابنا أن للعربية قوانين خاصة تميز شيئاً ولا تميز أشياء غيره ، فليس لنا أن نتجاوز حدودها في بناء الجملة ، وينبغي ألا يُفسّر هذا على أن العربية تأبى التطور ، ذلك أن العربية المعاصرة حافلة بالجديد الذي لا نجده في الفصيحة القديمة ، ولكننا توسعنا في الذهاب بالقديم إلى أفلق جديدة .

ثم إننا نرتكب خطأ آخر ونحن نأتي بهذه الاجتهادات الجديدة ، ولا نعرف لها وجهها في التطبيق ، وذلك لأن هذا الجديد في الغرب لم يصل إلى درجة العلم الثابت ، فتأخذ به معاهدُ الدرس والجامعات ، وهو لا يتمتعُ بكونه اجتهاداً ، والدليل على هذا أن بين الغربيين من أهل العلم من يَدْحُضُ هذا الجديد ويردّه ويبطله ، ألا ترى أن أراء ( تشومسكي ) واتباعه هي الآن قديمة ، لا يعرض لها الدارسون إلا في السياق التاريخي ، وأن ( البنيوية ) — وهي آخر ( صرخة ) في عالمنا العربي — قد ولّى زمانها منذ سنين في الغرب ، أليس لي أن أقول : نُمّت وقد أدلج القوم ١٩



ولنعرض لشيء من مذهب هاؤلاء الذين اطلعوا علينا ، نحن الدارسين العرب ، بـ (البنوية ) فأقول :

إن الأدب لدي (البنويين ) بناء لغوي أو مجموع من الجمل كما يقول (رولان بارت) . ومن هنا تكون القصة جملة وظائف ، وهي في حقيقة الأمر - كما يروون - جمل نحوية يتصل بعضها ببعض ، بعلاقات خاصة تؤدي في جملتها إلى مادة النص الأدبي .

ومن هنا يظهر النص الأدبي شاخصاً في زمانه ومكانه ، و (البنويون ) يُلغون علاقة الكاتب أو الشاعر بالنص كما يلغون علاقة النص بالبيئة .

والنص عندهم وحدة لا صلة له بالواقع الاجتماعي ، وهو ثابت غير متطور ، ومن هنا يكون النص القديم والنص المعاصر مادة واحدة في الحقيقة الأدبية .

ومن هنا أيضاً لم يكن من واجب الناقد الأدبي أن يذهب إلى الكشف عن أثر الناحية الاجتماعية في النص ، وليس له أن يشير إلى الناحية الجمالية التي حرص الكاتب أو الشاعر أن يوفرها في مادته . وليس له أن يشير إلى الصورة الفنية ، وإلى عنصر العاطفة وعنصر الخيال ، وقد تقول : فماذا يبقى للناقد أن يقول ؟

والجواب : إن الناقد ينظر في النظام الذي يتظم النص ، أي ماكان في بنيته الأساسية وعلاقة أشعته بعضها ببعض .

فأين إذن التلوث الفني ، والحرص على إبداع الصورة الجميلة ؟!

أقول : إنسأل أصحابنا العرب القائلين بتحليل النصوص في ضوء ما تشير إليه (البنوية) - وهي هذه الصرخة ، أو قل (التقليعة) الجديدة - السؤال الآتي : هل وجدت هذه النغمات الغربية طريقها إلى أروقة الدرس الجامعي في الغرب ؟

والجواب عن هذا : لم يحدث شيء من هذا ، وبقي أصحاب هذا النظر الجليل يدبرونه في كتبهم ومباحثهم .





## من شعر ليبيد بن ربيعة العامري عن مخطوطة عُمانية كانت مجهولة

تابعت مستزيداً ومستفيداً ما تنشره مجلة (معهد المخطوطات) عن (المستدرك على دواوين شعراء العرب المطبوعة) للدكتور رضوان محمد حسين النجار ، الأستاذ في كلية اللغة والأدب العربي في تلمسان - الجزائر - وحين مرّ بي حديثه عن شعر ليبيد بن ربيعة العامري ، رأيته استدرك أحد عشر بيتاً ، ستة منها من كتابين معروفين ، وخمسة وردت شواهد في كتب لغوية سهاها الدكتور رضوان .

وكنت قد طالعت « شرح ديوان ليبيد » تحقيق أستاذنا الجليل الدكتور احسان عباس الذي نشرته (وزارة الارشاد والأنباء في الكويت) سنة (١٩٦٢م) وقابلته بمخطوطة لشعر ليبيد ، تقع في مجموعة دواوين مخطوطة سنة (٩٧٣) محفوظة في (دار المخطوطات والوثائق) في مدينة مسقط في عُمان ، تحمل الرقم ٢٢/١٣٣٢ في فهرس المخطوطات ، وفي تلك المخطوطة مقطوعات من الشعر ليليبيد لم ترد في

— إذا كان هذا هو الواقع في الغرب ، فلم يُطالينا أصحابنا (البنويون) أن نُدخلَ هذه النغمات الغريبة في مناهجنا التدريسية ؟

وكيف لنا أن نصل إلى « العربية مبناها ومعناها » ونحن نجردها من تاريخها وحيويتها ؟

وأنا أختم هذه النبذة فأقول : لم يكن من وكدي أن أعرض لهذا الجديد الوافد ، ولم أكن قاصداً إلى أن أعرض لفلان أو فلان بالنقد فأتناول كتبهم وما قسّموا بالتجريح .

ولا أدري كيف لي أن أعرض للشعر الجاهلي ولا أشير إلى البيئة الجاهلية ، وما كان عليه الجاهليون في عباداتهم وعاداتهم وطرائقهم في حياتهم البدوية والحضرية .

د. إبراهيم السامرائي

جامعة صنعاء : كلية الآداب







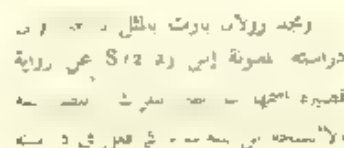








ب. الناقص وحده هو الذي  
يسبب الآن بسوية كلايكية قد يحصل  
لعدة من جئات أبرزها أنماطها ويسبب  
الآن أنماطها وما بها البليوية .  
وذلك بلها مثلا يسبب في القوت ،  
مفهومها الذي عنه سجع عدة خاصة  
من مع هذه النماذج . فكل سبق في  
وهو سببها ناعماها كلا ، معاك مكثيا  
بذلك سجعها متحدة المركز من التظيم  
وهو مركز يقوم بغير القوة المنظمة  
«الكسر» ناعما هو تأثير الاختلاف  
والثقل ، كي أن اليه تشجع على تصور  
تخرج هومي بين عناصرها وأصعب



A little girl, Mabel, is the



## التأثير في فن

نور الدين كاسم

كانت جسارة الدعوة التقديرية في العصور من  
نصب أهرام الشك في عامين موالين ...  
في سنة ١٩٠٦ صور محمود سعيد ، وفاز بها  
في سنة ١٩٦٠ المصور يوسف كاسم . . . وأن تاذر  
هذا القور ليحمل معنى الاعتراف بدور انفسنا  
الشك في عصر ، ومعنى التقدير لتفحياته ،  
وهو تقدير يعكس إلى هذا الرائد المجهول في حياته  
الثقافية حصده الذي يلزم في هذه الاراس .

وتقد ظل الفان الشكلي - بعضه عامة - وما  
وال ، اقل من الفين حفظ من المصنوع والمال  
والشهرة ، وعاشت أعماله في عزلة عن المثقفين .  
ويستمر النشاط الادبي والاجتماعي في الوعي  
العام فان النشاط الفني ما زال يعيش على هامش  
المعرفة . . . وما ذلك لمصور من جانب الفنان  
التشكيلي او لتتحف منه عن روح العصر او بقاءه  
عنها . . . ألم تبدأ حركة العيون تتماثل كن له من  
المعاني القومية ب هز مشاعر الناس حتى اتخذوا  
منه رمزا وعنوانا لمتاعاتهم وحرفهم ومظاهر  
نشاطهم وحتى بدأت اقامة « نهضة مصر » باكتاب  
سمى .

الم يحسن الفن الدعوة مع الادب الى خلق  
اللون المحي والتعرف الى حياة الشعب ومفهوم  
احيانا الى الاهتمام بالدلالات لغوية في حياها  
العلاحي وازدادها والارتفاع بها الى قمة التعبير  
الفني .



بصم

نور الدين البوحازي



بهذا الاسم الجديد الذي بدأ يشعل أسماع مصر :  
« الفنون الجميلة » .

بعض هؤلاء انصرفوا عن المدرسة يستأنموا  
حياتهم العادية التي يطورها لاستطلاع أمر هذا  
الشيء الجديد ، وبعضهم استمر في الدراسة دون  
موهبة أو حماس .. وقليلون اعتنوا الفن بهمة  
حياتهم ، وانقطعوا له ، ومن هؤلاء محمود مختار  
ومحمد حسن ويوسف كامل وراغب عياد .

إن قصة كفاحهم منذ دخولهم من الباب الضيق  
يحيى درب أحماض ، هي قصة البحث عن قيم  
جديدة لنادهم .. وسجلت سنة ١٩١١ حينما  
هأما في مصيرهم ، إذ اتوا دراسهم وخرجوا إلى  
الحياة العامة ، ولكن الفن لم يكن له بعد مكان ، إلا  
في النطاق التعليمي ، فالتحقوا بوظائف التدريس  
عند محمود مختار الذي أوجد في بعثة إلى فرنسا  
لاستكمال دراسة فن السحت ..



وكان نصب يوسف كامل المدرسة الإعدادية  
الثانوية فاتيح به رمانة العقاد ، والمارئي ، وأحمد  
حسن الزيات ، وفريد أبو حديد ، وصالح عيسى ،  
ومحمد بدران ، والكردائي ، وعبد الواحد خلاف ،  
ومحمد كامل سليم .. وغيرهم من مفكرى مصر  
وعلمائهم الذين جميعهم هيئة التدريس بلك  
لمدرسة .

على أن الفنون لم تكن دائما بمعزل عن الأدب وهو  
الحياة الثقافية بل كانت ترتبط بها برباط وثيق  
بوم كان النقد الفني يكتبه بأقلام : حسين هكل ،  
والعقاد ، والمارئي ، ومى ، ومحمود عزمى ، ويوم كان  
هؤلاء وغيرهم يشتركون الفنانين في الجماعات التي  
يشكلونها وضروب النشاط اسى يقومون بها ..  
ولكن التيار كان يتردد دواما بين الوصل والانعطاف  
.. ومن علل هذه الأزمة عدم تذوق الثقافة الفنية  
وهضمها وتمشيها .. وهى علة لها توفيقى  
الحكم فى كتابه « زهرة العمر » ، حين قال :

« أن الثقافة العقلية وحدها ليست كل الثقافة  
.. الثقافة الكاملة شيء أوسع من ذلك بكثير  
.. أن أكثر المتكلمين في الموسيقى والتصوير والفنون  
يعرفونها ببرئوسهم ولا يدركونها بحواسهم .. أن  
المطلوب للثقافة ليست مجرد المعرفة بل الإحساس  
والتذوق والتفنى بمختلف الفنون » .

هذا التذوق للأعمال الفنية ونقطة الحواس لها  
واندماجها في مشاعر أساس هي العناصر التي بعضها  
وتشكل سببا هاما من أسباب الأزمة الرمة .  
وحين تتوافر هذه المقومات ويتوافر معها الإيمان  
بهموم كمنصر هام من عناصر حياتنا اسماوية عندئذ  
تدور هذه العرلة وتجد لوحات يوسف كامل  
جمهورها الذي يقدرها ويندبها كما تذوق أدب  
توفيق الحكم ، وكما يقرأ مؤلفات الراعى ، وبهذا  
سكنم تقدير الدولة للفنون دلالة ومناه .

لقد سمعت الجائزة التذويرية اى يوسف كامل  
بعد أن تخطى السبعين ... ولم يكن له في هذا  
العمر نصيب كبير من جاه لسلطة والمتنصب والشهرة  
ولكن تعدير الدولة عوضه ما دت من عمره وجاء  
تكريما لحياته التي وهبها للفن ورسالتة كمعلم  
حين .

وفي حياة يوسف كامل الصامتة التي يعيشها  
في تواضع وهذوء أحداث تضافى عليها خللا وتؤكد  
دلالة تقدير الدولة لخدماته وأثره في الحياة العامة .

ولد يوسف كامل وسط بيئة قاهرية في ٢٦ مايو  
سنة ١٨٩١ وكانت أسرته تعدد لأن يكون مهندسا  
وهى المهمة اسائدة بين المرادها ، ولكن افتتاح  
مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة سنة ١٩٠٨ كان  
حدا حول اتجاه كثير من الشباب .. فطرق مع  
من طرخوا إلى درب انجمنين الذي استقبل في تلك  
السنة خليطا عجبيا من سكان القاهرة جاءوا مبهوتين



المدرسة حتى هذه الأيام ليلمس الترامه لتأثيرية في صورتها الأولى .. في ثورتها على « التقين » الأكاديمي الذي اصاب الفن بالسطحية والجمود ، وفي اتبهاها بالنور والضوء والخروج من قفسه لوحات المراسم الى الطبيعة والهواء الطلق ...

ولقد جذب يوسف كامل نحو هذا الاتجاه عوامل عدة ، اولها طبيعته الخاصة وتحاولها مع هذه النزعة ، فهو قد وهب بطبيعته شاعرية الرؤيا البصرية ، يستهويه أن يحوب طرقات القاهرة وصواحبها .. يقف عند مبوها القديمة ، وعلى ظل اشجارها ، وإلى جانب المشاهد الريفية التي كانت ستشرى في ضواحي القاهرة الى جانب مظاهر المدينة .

ولقد أنشئت مدرسة الفنون الجميلة في سنة ١٩٠٨ بعد أن قال النابريون كلمتهم وفرغوا منها ، فجاء أساتذة المدرسة حاملين الى تلاميذهم سداء التأثيرين الى جانب فن « الأكاديميات » وكان « مارلو فورشيللا » أستاذ يوسف كامل نصيرا لهذه النزعة ، فخرج تلاميذه ، من قاعات المراسم الى احياء القاهرة يرسمون معالمها ، ويصورون انعكاسات

سلم من روما - ( ١٩٢٨ )



وكان هذا الساء المتيد بميدان الظهر مركز حركة واشماع .. خرجت منه لجة النابيف والترحمة والنشر برواده الذين حملوا رسالة المعرفة ، وخرجت منه تشكيلات اسهمت في الحركة الوطنية ، وظهرت فيه ايضا جهود وافكار كانت من دعائم حائنا الثمانيه .

من بين الافكار الجليلة التي ولدت في هذه البيئة فكرة لاحت ليوسف كامل وزميله راجب عياد ، وما كان يقدر لها النجاح لو لم تجسد هذه الأرض الصالحة ، إذ اتفعا على أن يقوم كل منهما بعمل زمينه فصلا عن عمله ويتفانى مربيته ، وأن يتناولوا السفر الى ايطاليا ليرتسعا من منافع الفن التي لم تنح لهما الدولة الانتقال اليها .

وخرجت الفكرة الى اتسيد فساغر يوسف كامل مبعوثا من راجب عياد وعاد ليأفر راجب عياد مبعوثا من يوسف كامل .

وكانت الفكرة بما تحمله من دلالات ومعان مثار الإعجاب .. وعرض لها البرلمان في إحدى جلساته سنة ١٩٢٤ حين وقف وصفا راجب عياد يتحدث عن الفن في مصر وكفاح يوسف كامل وراجب عياد .

وأدرجت الاعتمادات للفنون الجميلة ولتحصيل هذه البعثات الفردية الخاصة الى بعثات رسمية ، ومضت بعثة الفن الرسمية الأولى تحمل راجب عياد ومحمد حسن ويوسف كامل الى روما ، وتحمل احمد صبرى الى باريس ليقصوا في قلب الحياة الفنية خمسة اعوام انتهت سنة ١٩٢٩ .

وعاد يوسف كامل ليقول التدريس بمدرسة الفنون الجميلة ، ويظل وفيا لهذا العمل الذي ارتفع في نفسه منذ عهد المدرسة الإعدادية الى مربيته الواجب القومي ، وتحول من وظيفة يشغلها الى رسالة يؤديها لبلده .

وظل يوسف كامل قواما على اجيال من الفنانين تخرجت على يديه حتى تولى عمادة كلية الفنون الجميلة التي ختم بها حياته الوظيفية ... وخلال هذه الفترة اسهم بجهوده في معارض الفن ، وفي انشاء جماعته ، وقدم لمصر فنه دون دعابة أو صريح .

**فن يوسف كامل :**

يقول يوسف كامل : لقد ولدت بنزعة تأثريه وساطل كذلك .

وفي هذه الكلمات يختصر الفنان اتجاهه ويلخص مذهبه ... وان من يستعرض أعماله منذ عهد





« الانطلاق » - فلانسان يوسف كاس

النور عليها . فكل ذلك هو العامل الذي في محله يوسف كامل ورسم الطريق له

اما العامل الثالث فهو الطبيعة المصرية ومشكلة النور وكيفية معالجته وتفسيره ... وهي مشكلته دعت الفنانين الى أن يتجهوا الى ارض مصر لتصوير « حلة النور » ابهره التي تغمر الأشياء على هذه الارض ... ولعل ذلك هو سر العناصر التأثيرية التي سادت أعمال ناجي في رحلتها الأولى وهو أيضا سر اتجاه محمود سعيد في بدء حياته الفنية الى الأسلوب التأثيري ، ولكن ناجي لم يلبث أن وادى بين موسيقية اللون والصور الذي ظل محتفظا باشعاعه في لوحاته وبين عنصر المعصاة والتكوين الذي اكتسبه من موه مصر القديمة فاضفى على فنه اشياء والاستقرار ، وحقق امكانيات التقاء المفهوم الشرقي مع المفهوم الغربي في الفن .

اما يوسف كامل فهو دائما مع التأثيرية ... وحده في أسلوبها أصداق يعبر من نفسه ... الفن عنده احساس « وليس « عملا عقليا » كما يراه « دافنشي » ... والحياة عنده نور والوان كما كانت عند مونيه ، ويسارو ، وسيرلي ... واقترية في نظره هي اللحظة التي تسوقه من مشهد من مشاهد فيصوره تحت ضوء الشمس وسط الجموع المحيطة به ... القرية عنده هي امشاهد المحيطة به كما تعكس على بساطة نفسه وراحته وليست « الجزيرة السعيدة » في رؤاها الداخلية كما هي عند محمود سعيد ، كما أنها ليست « طيبة » كما يراها ناجي ... انها امشاهد المشاهد الريف كما يصورها توفيق الحكيم في قصة « الرمل » او بالصور الغولكلورية التي تحيط مسرحيته « اصعقة » .

وكان هجر محمود سعيد للنزعة التأثيرية أسرع من هجر ناجي ، لأنه لم يجد فيها أداة صالحة لتعبيره ... محمود سعيد هناك الرؤيا الداخلية العميقة ، وهو شعوف بأن يخرج هذه الرؤيا من منطق مصمري متين ... ومن هنا لم تطل اقامته عند التأثيريين ، وهجرهم الى الأساليب الفنية التي تعنى بالطرز والتكوين ، ولم يلبث النور عنده أن تحول

واذا كانت النزعة التأثيرية في الخارج قد بدت بهذه الدعوة الى تجديد الرؤية البصرية ، والى التعبير عن النور واللون وانعكاساتها المختلفة على الأشياء ، عندها لم تنق عندها ، وانما هجرت الشواطئ البعيدة والحدائق ، الحقول ، ودخلت الى

وكان هجر محمود سعيد للنزعة التأثيرية أسرع من هجر ناجي ، لأنه لم يجد فيها أداة صالحة لتعبيره ... محمود سعيد هناك الرؤيا الداخلية العميقة ، وهو شعوف بأن يخرج هذه الرؤيا من منطق مصمري متين ... ومن هنا لم تطل اقامته عند التأثيريين ، وهجرهم الى الأساليب الفنية التي تعنى بالطرز والتكوين ، ولم يلبث النور عنده أن تحول





« شبة »

كمن يعمه اشراقها النورى برغف ابدانك عليها  
تعتب بتقنيا ، عدي ، وهي تروى أشياء بسيطة  
من أشعة رجع من هذه الأشياء مادة شعرية ...

وقد يبدو من يوسف كامل بسيطاً ... ولكن  
سر هذا البقاء في بساطته ، ويكفى أن نضع النظر في  
بعض أعماله وفي أعمال بعض مقديه لتري كيف  
يؤدى انحراف الاحساس بالنور واللون الى اعتزاز  
التعبير العنى واتجاهه ... ومن اجل هذا من  
الاتجاه التأثيرى فضل اذا لم يقم على اكمال  
الوان بين الاحساس والقدر على التعبير . وهو  
طريق طويل يتطلب عماء الجهد ، وهبة الرؤيا ،  
وصدى الادراك ، لدرجات النور واللون . وذلك هي  
العناصر التي توأمت لن يوسف كامل تخرج رصينا  
متناسقا عنوان القيم في اطار لاتجاه التأثير .

ولقد استطاع يوسف كامل أن يث في بعض  
تلاميذه أسرار فنه ، وأن يوجه حواسهم نحو الطريق  
ويحررهم من حمود القواعد اسليمية . ولقد قل  
بعضهم أمينا على اتجاهه ، واتخذ منه البعض الآخر  
سلما يصعد الى أفاق جديدة ... وفي هذا المحط  
يتجلى فضل يوسف كامل المعلم الى جانب فضله  
كفنان .

المسارح ، منحوت عند « دسحا » من تسجيل بصرى  
للأشياء الى اختيار للحقائق التي يصورها في اطار  
من التكوين والتدقيق ، وواضعت عند « ريسوار »  
بين الشكس والنور ، واعطت اللون ثباتا في التكوين  
وسجلت مع انطباعات اللحظة مرج الحياة وغناها  
الدائم .

ومنحوت السرعة التأثيرية عند « سيران » كمن  
كان يقول :

« الى فن له أصالته وثباته مثل فن المتاحف » ..  
وحتى « كلود موني » نفسه الذي تشبب اليه  
مناصرة أراد أن يصف الى براعة رؤياه للطبيعة من  
خلال انعكاسات النور شيئا آخر سحرها غامضا في  
أعماله الأخيرة ..

من أجل هذا فإن الأمر يتطلب تحليلا موقفا  
يوسف كامل من هذا الحط العريض أو الزعات  
التي تفرغت عنه وامدت ابن الحصيد بادوار  
تحرره ، ونعل المتطلع الى لوحاته منذ كان معب  
برسم معالم القاهرة القديمة حتى كان يرسمه بحى  
أحيوية حتى لوحاته الأخيرة اى عشر من مائة  
أجدة حول يرسمه الرقى بالمطره حتى ...  
كامل طر وما لبرعة في ملاءها الكرم . انه من  
استرعى اقرب شها بمصور لرب المتواضع  
« أوجي بودا » الذي عاش من سنة ١٨٢٤  
١٨٩٨ ، ردت أعماله اول اسمه لى التأثير  
وقد ظل وفيما مثله لاقليه الصغير ، تعميه العه  
البروع وتجديه مع نفسه وهمسه الحامت ، ولا  
يسهونه الموضوع الجهر ... فعلى أعمال يوسف  
كامل تصور مشهد الأسواى الرقية ، والبيوت  
الصغيرة ، وطيور البية وحيواناتها الأسفة .  
والسلام الشاعرية المتواضعة .

وهو ايضا يذكركم بكان « سيرلى » بين  
التأثيرين ، فهو مثله يرسم النور فى حين يعيش  
بشخصه في الظلال بعيدا من أضواء الشهرة والحد ،  
وهو مثله نموذج للفنان التأثيرى الذى ظل وفيما  
لنوق هذه السرعة كما ظهرت متبلورة سنة  
١٨٧٥ ..

وحين تدخل متحف الفن قد تجدك أصموا  
محمود سعيد السحرية ... والتكوين اللوى الجهر  
منه ناجى ، وجراة الألوان وأخطوط التي تلوح من  
واقعية راقب عياد ، في حين تظل لوحات يوسف



## التجديد والنقلية

بقلم الدكتور محمد غنيم حسن

سلم بها في النقد الأدبي الحديث . ومما دعاني إلى الكتابة فيها أنني رأيت بعض من يتصدّون لنقد المعاصرين تغيب عنهم بعض أصولها ، فلا يفرّقون بين معاملها الدقيقة . وطلنا سأقصر مقالنا هذا على ما أرى أننا في حاجة إليه من أصولها وقواعدها العامة .

وأول ما أنسه إليه منها هو أنه ليس من تجديد في الأدب جدّة مطلقة ، أي لا صفة في التجديد الأدبي . فهما يدا الجديب طريقاً رائعاً ، فيه مع ذلك عوامله التدرجية الصيغة التي تجمع منه ظاهرة طبيعية لدى المثمن المعصر في الشعر ، ثم له بعد ذلك بلوره مهما كانت ضئيلة . فما سقه ومهد له

ولا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن الصفة في التقدم اعنى مسحية كذلك . فطرية البرّة — مهما بدت رائعة مذهلة — قد سبقها ومهد لها آلاف البحوث العلمية ، بحيث أصبحت الخطوة القاصلة في ظهورها إلى الوجود بمثابة ثمرة طبيعية لدى العلماء الواقفين على بواطن الأمور ، وإنما أتيح قطاع هذه الثمرة لعبرى وقف على جميع هذه البحوث ، ثم خطتها خطوة واحدة إلى الأمام . وفي ذلك تشبه الثورة الأدبية الثورة العلمية ، في أن كليهما وليد التراث الإنساني والعوامل الفكرية المعاصرة معاً . وكذلك الشأن في الثورة الاجتماعية ، فكل مصلح اجتماعي صلته التي لا تنكر معصره ، إذ أنه مستجيب لأمكانيته موجه لها في وقت معاً . ثم تتوالى نتائج هذه الثورات وتكثر ثمراتها حتى يبدو الفرق شاسعاً بين الماضي والحاضر لمن

التجديد في الأدب — شأنه شأن التقدم الاجتماعي والهنوس العلمي — يتطلب حتماً بحثاً قيم جديدة تقوت بها قيم قديمة ، وقياماً مدير فكرية تخلف معايير كانت سائدة ، والاعتداد برسالة إنسانية للأدب تستجيب لحاجات مجتمع جديد . وطابع هذا التجديد الاجتماعي أقوى وأظهر من طابعه العلمي ولهذا كانت له خصائص الثورة على لقم الاجتماعية والفنية ، التي لم تعد تفي بحاجات جمهور الكتاب متى تغيرت بيئة هبنا الجمهور الاجتماعية / يتطلع إلى تحقيق آمال جديدة ، وتزلات فيه لقيم الاجتماعية التي كانت سائدة من قبل . ولهذا قالاً ما كان يسبق التجديد الأدبي الثورات الاجتماعية والسياسية ليقود الوعي العام إليها ، ثم يصحب هذه الثورات ليرشد هذا الوعي الحر إلى مطالبه السديدة .

وطاهرة التجديد في الأدب تشبه ، مع ذلك ، ظاهرة التقدم العلمي في أن لها أصولاً عامة ، وأساساً جوهرية لا غنى عن دراستها للوقوف على طبيعة هذا التجديد والسير به في طريقه القويم . وهي أصول وتأسس تفتح وطبيعة الأشياء ، ومصدرها تاريخي كذلك ، لأنها في جوهرها مأخوذة من التجارب التي مرّت بها الآداب العالمية في تأويلها لطويل . وما أخرجنا إلى التذكير بها في عصر الثورة والبناء ، لأنها الدعائم الصحيحة التي يجب أن تصح بثابة البسيات لدى دعاة التجديد ، والجمهور المثقف الذي يتوجهون إليه . ثم هي بعد ذلك من المبادئ الأولى



الطريف القِيم في الأدب اليوناني رغبة في إغناء أجسامهم والنهوض به .

يقول الشاعر الناقد الروماني هوراس ( ٦٥-٨٠ ق.م ) متوجهاً إلى بني قومه : « امعوا نظرة الإغريق ، وكنتم على دولابها ليل ، واعتكفوا على دراستها جهاد » (١) ويقصد بذلك المحاكاة المشعرة التي لا تمحو أصالة الشاعر . وقد خطا بعده الناقد الروماني الآخر « كاتيليان Quintilian ( ٣٥ - ٩٦ م ) خطوات واسعة في شرح هذه النظرية . فقد سنَّ هذه المحاكاة قواعد عامة : أولها أن المحاكاة بهذا المعنى مبدأ عام من مبادئ الفن لا يمتد منه وكان يقصد طعناً محاكاة اللاتينيين ليوناني والقاعدة الثانية أن هذه المحاكات ليست مهنة بل مهارة فنية ، والكاتب الذي يحاكي ، شأنه في ذلك شأن حاكك الطبيعة . ولها أن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات مجردة في علوم الفروع وله وبنفسه . وراعيها أن يحاكي أسلوباً ، لا يحاكي مضموناً ، الذي يتغير به محاكاتها . وأسلوبه في الحكم ، ليس الرديء ، ثم يحاكي محاكاة طبعه ما يحصل منه . وأخير يفرض كاتيليان أن المحاكاة ومحاكاة ركوبه ، ولا أن يكون حكاك الشاعر أو الكاتب ، ولا أن يحول دون أسسه . وفي كتب نظرية « المحاكاة » هذه تم للأدب الروماني الأزدهار ، بفصل محاكاة الكتاب اللاتينيين ليوناني ، مع توافر أصالتهم في وقت مع . وبجميع نقاد الأدب ومؤرخوه أنه لم يكن للأدب اللاتيني شأن يذكر قبل اتصاله بالأدب اليوناني وإفادته منه .

وفي عصر النهضة الأوروبي ( القرن الخامس عشر ) اتجهت الآداب الأوروبية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية . وكان للعرب فضل توجيه أنظارهم إلى قيمة النصوص اليونانية ، بما قاموا به من تراجم الفلاسفة اليونان ، وبخاصة أرسطو . فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق

بنظر إلى ظاهر الأمور عن بُعد ، ولكن المتعمق في بحثه يرى صلة هذا الحاضر بذلك الماضي واضحة في الوعي التاريخي .

فالتجديد لا يقطع الصلة نهائياً بالقديم ، وإن جدد من قيمته وصاله ؛ ولم يكن التجديد أن يتولد بدون القديم . وفي هذا الباب قد يتولد التقيض من التقيض . وهذه الظاهرة أوضح ما تكون في التجديد الأدبي ، فهما بُعدنا عن أدبنا القديم في أجناسه الأدبية وفي المعايير الفنية وفي الغايات الإنسانية ، فصلتنا واصحة به في الصور الفنية الجزئية وفي اللغة ، وهي الأداة الفنية والدعامات الكبرى للأدب . ولم يبق أحد يدعو التجديد يعتقد بها قبل أن يدرك الأدب القديم ويتعمق فيه ويتمكن منه ، ليوثق الصلة بينه وبين جمهوره من فاحية ، ثم ليستش له أوقوف على ما يستحق لإبقاء عليه من قيم قديمة ، وتجديد ما يلقى من تلك القيم ، استجابة إلى حاجات اللغة الحاضرة . ولا وزن عندنا لأدبيات التجديد ، ولا عندنا لهم شأن في هذا المقال ، ولا في واقع الحال ، وإننا ليطعن المتخلفون الذين يريدون أن يبقى في دائرة القديم لا نتجاوزها لأنه المثل الأعلى ، ويرون أن كل خروج عليه أو نيل منه انحراف عن الرشد ، مخالفين بذلك سنة الأشياء وطبيعة سير الآداب جميعاً .

وأساس آخر للتجديد كمثل ذلك هو أنه لا انصواء لأدب على نفسه ؛ أي لا عزلة بين الآداب . فالتعاون المتبادل بين الآداب في سبيل نهوضها وتقدمها ، كالتعاون العلمي لتقدم الإنسانية ؛ وهذه بدئية من بدئيات النقد الأدبي لدى كبار النقاد العالمين جميعاً . وأقدم من تنبه لها دعاة التجديد في الأدب اللاتيني احتذاءً بالأدب اليوناني . وقد اخترعوا لذلك مسموًى نظرية « المحاكاة » وهي غير نظرية « محاكاة الطبيعة » الشهيرة التي دعا إليها أرسطو وليست مجال حديثنا الآن . وإنما أراد أولئك الدعاة بنظرية محاكاةهم تلك ، الإفادة من



نموذجه . ولهذا يرى بلتييه (Peletier) (١٥١٧) ١٥٨٢) - وهو من هؤلاء الدعاة أيضاً ، ثم هو في هذا متأثر بكانتيليان الروماني - أن المحاكاة ليست تلميذاً محضاً ، وإنما هي السير على هدى نماذج بمثابة قدوة للكاتب ، فيقول : « لا يصح أن يقع الكاتب لتقليع الكائن في رنة التقليد المحض ، بل يجب عليه أن يطلع لا إلى إضافة شيء من عنده فحسب - بل إلى أن يقلص نموذجه في كثير من المسائل وعلم أن البناء يستطيع أن يحل شاعراً كاملاً بنفسه دون عون ، ولكن لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن صلاتك بموديك ليست شيئاً تستحق عليه القهقهة ... فالتقليد المحض لا ينتج عنه شيء ربيع ، بل إن سعة الكسول الصغير ضمة من تساع الآخرين . من يكون هم تضرراً . بل يعني دائماً أسيراً . وإلى مجد في السر في ديب فهد مطرول ؟ » (١) .

وقد اكتملت في هذه الدعوة نظرية المحاكاة ببلية المعنى كما استقرت عند الكلاسيكيين والشرائح الإيطاليين لأرسطو في القرن السادس عشر والسابع عشر ميلاديين . وعلمده الذي نتوء به هنا أنه لتجديد الأدب لابد من الخروج من عزلة إلى تراث الإنسانية الأدبي . مع وجوب بذل الجهد لمحاورة النماذج التي يمد منها الكتاب والشعراء . وينص على ذلك « لافرونيير » في قوله : « لا يصح بدع حد الكائن في الكثرة ، ولن يستصاع - مع القدرة - التعرف على الأغنياء إلا بمسكانهم » (٢) .

وننتج هذه النظرية التي نهنأ هنا هي أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، فأكثر الكتاب والشعراء أصالة مدين لسابقه ، وأن التأثير بالأدب الأخرى أساس جوهرى لتجديد الأدب القوي ، وأن المحاكاة الرشيدة طريق إعناء الغدت ولآداب .

عبر أن كلمة المحاكاة على إطلاقها غامضة ، وطالما أستمّت إلى التضييد الذي يحو الأصالة . ولهذا اشترط لها الكلاسيكيون وشرائح أرسطو من الإيطاليين ثلاثة

عنها . وكانت دعوتهم إلى الرجوع لآداب اليونان والرومن ومحاكاتها بمثابة ثورة فكرية في ذلك العصر لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحي في وجهتها العامة . وقد رجع دعاه التجديد لأوربي في عصر النهضة إلى نظرية المحاكاة في معناها الخاص الذي سبق أن أشرنا إليه .

وإحدى يتضح من آراء أولئك الدعاة - في زعمهم الإنسانية - أن حرصهم على نهضة أدبهم هو الذي حملهم على الكشف عن كنوز الآداب القديمة للإفادة منها . وما اشترطوه لذلك - وهو نهما هنا من حيث المبدأ - هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من اللغة نفسها . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدي إلى جمود للغة وركودها .

ومصادق ذلك في أدب محاكاة كثير من شعرائنا في القديم للشعر الجاهلي في قوله ومعانيه وصوره . مما حصر أولئك الشعراء في دائرة تقليدية جهلت بها أصالتهم . يقول أحد دعاة ذلك التجديد في عصر النهضة الأوروبي : « حذر - يا من تريد أن تكون فريدي أن تنسخها - من أن تلجأ إلى محاكاة بيت الشال ، فمعد أدب . لتلك ... مهنة ترمه طرفة لا جدوى منها ، ولا سرفها ... حيث سوى خيخ لمك ما جو في حورث سلك » (١) . وبالاحتذاء جذو الآداب الأخرى يستطيع خلق أجناس أدبية وقيم فنية جديدة ، وهو ما لا يتيسر بالبقاء في نطاق الأدب القوي نفسه : « ولو أني سكت من شدة شراقتا لأجبت بأنهم أجادو فما كتبوا ، وأنهم أغمو بفتنة ، وأن مديون هم بالكثير ولكن قود : إلنا نستطيع أن نحلقى بعضاً أجناساً من الشعر أكثر حدة وخصاً إذا عشنا معها في آداب اليونان والرومن » (٢) .

على أن المحاكاة - في هذا المعنى - يجب ألا تمحو أصالة لشاعر أو الكاتب ، وتعتلعه إلى أن يسبق

(١) نظر : Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue Française I VII.

(٢) المرجع السابق الفصل السابع ، وكذا : H. Chamard : Histoire de la Pléiade 2, p. 19, 193.

(١) المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص ١٠٥ - ١٠٦

(٢) أسطر



على النهوض بعبد رسالته الإنسانية والفنية والقومية ، لا يفرق في ذلك بين الآداب القديمة والحديثة . والآداب التي لا تزال لها حياة والآداب التي ماتت عنها ، لأن غاية الأدب القوي من ذلك هي الوقوف على وسائل الكمال أبنا وجددا . فالعرب - مثلا - قد أفادوا

قدماً من الأدب الإيراني القديم ، وقد كانوا هم الفاتحين والمنشوقين سياسياً ودولياً ، في حين كانت اللغة الهندية - وهي لغة ذلك الأدب - قد ماتت بوصفها لغة أدبية . وكذلك تأثرت اللاتينية قديماً بالأدب اليوناني ، بعد أن احتل الرومان دولة اليونان سياسياً . وقد تأثرت الآداب الأوروبية وبخاصة في عصر النهضة - بالأدب اليوناني بعد أن ماتت لغة ذلك الأدب بزمان طويل . فليس معنى تأثر الأدب القومي بعبد من الآداب نخوض أهله لأصحاب الأدب المؤثر ولا مستجداً هم هؤلاء ، ولا انحطاط منزلتهم عنهم دولياً أو سياسياً . وإنما هو لتعاون الإنسان والعالم في سبيل الوصول إلى غايته من الكمال الأدبي والفني

وإذا كانت هذه هي غاية الأدب القوي حين يتأثر ، فإن هي أهله أن يقتصروا على الاستعانة بآداب التي يتأثرون بها ، على حسب حاجتهم ، لا يشدون من وراء هذا الاختيار سوى نهضة أدبهم وتعمده وتجديده ، كي يكلو المأثور من قرائم القوي ويسموه ، وأصله اللغة القومية وتمايلها الصالحة الموروثة ، وخصائصها الفنية في التعبير والصياغة . كل هذه تطل بمثابة مواضع حصينة تحمي هذا الاختيار من أن ينحرف عن غايته ، لكيلا تمتحى الحدود القومية أو خصائصه المبررة اللغوية للأدب المتأثر ، وهي التي يراد إغنائها وتجديدها بهذا الاختيار ، والكاتب أو الشاعر الذي يتجاوز حدود هذا الاختيار فبُكره اللغة القومية عن ما لا قبل له بطبيعتها ، أو يطغى على أصولها ووسائلها في التعبير ، يتعرض لخطر

مادئ : أول أن يختار الكاتب من بين مادته . وأن يميز الصحيح من الزائف فيها ، لأن لا جميع بشر يحسنون ويصوبون وضاد ذلك هو الغربة الفنية . وثاني هذه المبادئ أن يحسن الكاتب ما يشق وعصره ، كما كتب القدمون نصهم ، وثالثها ألا يحاكي الكاتب من نفس الله ، فاستقى أن علقه (١) .

وقد أصبح من المسلّم به أن كل أدب من الآداب إذا أراد أن يهض ويتجدد فلا مندفع له من الحروح من حدود اللغة التي كتب بها ليعيد من الآداب الأخرى يشد ما به يغنى ويكمل ، وما به يستجيب لحاجة الأمة ومطاب القومية ، سواء في القوالب الفنية أو الموضوعات أو الليارات الفكرية أو المعاني العامة أو الصور والأخيلة الجزئية . وقد اهتدى بعض نقاد العرب القدامى إلى ما يعود على لأدب القوي من قائمة بتأثره بالآداب الأخرى في نواحي الصور الجزئية والصياغة الفنية

مثلا يقول أبو هلال العسكري : « ومن عرو ر سب امدى واستمال الانفاظ على وجوها لغة من لود ثم قر إاد له أخرى . تبه به بها من صفة الكلام . بها له في لود الا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أخته بكبه امدى ر سب لم ينده من اللسان الفارسي فوجها إلى السك البري ؟ » (٢)

وظاهرة تأثر الأدب القوي بغيره من الآداب العالمية ظاهرة طبيعية تحدث للأدب المتأثر في عصور نهضاته . وهي دليل على تمتع مواهب أهل الأدب المتأثر ، وهي السبيل لإشبع شههم الفكري ، ثم هي أقوى أمانة على رصنهم في شدان الكمال . ودلائلها على فضل الآداب المؤثرة فيه ، فلك أن الأدب القوي في عصور نهضاته - يختار من الآداب العالمية ما يعينه

(١) ألفر :

R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique. 2e partie. chap. VI.

(٢) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعين ص ٤١ . ولا يفتقر من كلام أبي هلال إلا إقراره للبدأ العام في تأثر لغة بلغة أخرى تأثراً محدوداً ، وليس هنا مجال البحث في صفة المثال التي أتى به . وانظر أيضاً في إقرار المبدأ نفسه مثلاً فيتمنا في المقدمة الكتاب . أكتوبر ١٩٤٧ - العدد الرابع ص ١٠٦



قطع علاقته - لا مع قرّئه وجمهوره فحسب - بل مع روح اللغة القومية نفسها .

ولهذا كان لا بد كي يسير هذا التجديد في طريقه الرشيد - من سبق الكتب في دراسة أدبهم قبل التصنع على التأثير بسواهم والإعادة منه . وذلك كي يصبحوا قادرين على تطوير لغتهم - بالاطلاع والرعى واستحصي - فيثقلوا بروحها وخصائصها الفنية ما يطلعون إلى استفادته من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية فنية لا بد منها في إكمال ثقافتهم المصرية . وهذا هو ما يحدث في حالات التجديد الأدبي المثمرة لدى من يُعْتَدُّ بهم من كُتّاب لآداب العالمية جميعاً . فهؤلاء يحيطون بأنبيهم وخصائصهم لهم قبل أن يبحثوا عن وسائل كد في مصداق الإعادة من التراث العالمي . فربما حدث أن أعفل الكُتّاب المتأثرون ما يجب عليهم من استكمال ثقافتهم الأدبية في لغتهم ، وأنغمسوا مع ذلك في الآفاس التي يعجول بها ، فإنهم يخرجون عن جمهورهم بوضوح لا تُغْنِي ، وتقدم لغتهم القومية كما يفقد أدبها ، فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه . ومن الخطأ الاستشهاد بأمثال هؤلاء على ضرر التأثير والتأثر المتبدلين بين لآداب أو إنكاره . وهل يمكن أن نستدل على ضرر الدواء بمن يسيئون في استعماله ، فيصبرونه سماً وهو في الحقيقة ترياق ؟

ومن الخطأ الشائع الاعتقاد في أن تأثير الكاتب - على هذا النحو - بأدب غير قومه بمحو أصالة الأدب أو أصالة الكاتب . ويردّد هذا القول من لا عيم عندهم بطبيعة الادب العالمية في سيرها وتقدمها وتأثير بعضها ببعض الآخر . ومن أسباب غفلتهم في ذلك ما ورثناه من دراسة لسرقات الأدبية كما كانت في النقد العربي القديم ، إذ كانت هذه لسرقات تقوم على تصيّد وجوه لشبه بين شاعر وشاعر لليل من الشاعر المتأثر . وكانت وجوه الشبه التي يتصيدونها

دائرة كلها حول المعاني الحزنية . ولكن النقد الحديث لا يعبأ بسوى الوحدة الكلية للتجربة . فليحفظ أصالة الشاعر أو الكاتب في تجربته العامة وأفكاره التي يصورها في إطار تلك التجربة . ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستعيد - في حدود تلك الأصالة العامة - من الميراث الأدبي القومي والعالمي . فقد يقتبس الموضوع ولكنه يجدد في القضية الفكرية التي يرمى إلى تصويرها من خلال عرض ذلك الموضوع في قالبه الفني . وقد يستفيد - تصوير بعض مواقف قصته أو مسرحيته ، أو في بعض لصور في قصيدته ولكن هذه المواقف وهذه الصور تكتسب معاني جديدة في إطار العمل الأدبي الكلي الأصلي الذي هو من خلق الكاتب أو الشاعر المتأثر على شرط أن تتسلل هذه الآراء والمواقف إلى ذلك العمل الكلي عن طريق المضم والمضم والتشخيص لا عن طريق النقل والترقيع . والكاتب الفاضل هو الذي لا يبين إلتاحه الأدبي عن الملاحظة مع إلتاح العالمي الفني والفكري . والكشف عن مصادر الكُتّاب ، وبيان مدى إلتاحهم من الآداب والتفاعلات العالمية فيما ساقوا لأدبهم من جديد مهمة من مهام النقد الحديث والآداب المقارن ، دون قصد إلى النيل من قدر هؤلاء الكُتّاب ، إذ أن أصالتهم ظهيرة كل اظهور على الرغم من تأثرهم ، بل إنها كذلك بفضل تأثرهم . فلو لم يتصل كبار كُتّابنا وشعرائنا المحدثين بآداب الغرب لما كانوا هم أنفسهم كما نعرفهم ونقروهم ، فتأثر الأستاذ نجيب محفوظ بكتاب القصة في الغرب ، وبخاصة الواقعيين منهم ، لا بجان لأدب شك فيه ، كما قررناه في مكان آخر ، ولولا الكلاسيكيون ورومانتيكيون والرمزيون لما كنّا أمثال الأساتذة طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم وبشر فارس ، على تفصيل يطول بيانه ، وليس هذا المقال مجاله . ونكتفي هنا بالإشارة إليه ، مقررين أنه لا يمكن فهم أمثال هؤلاء حق الفهم إلا



وإذن فمحور التجديد المدغم بالإعادة من الآداب العالمية هو الأصالة ، أصالة الكتاب والشعراء ، وأصالة اللغة القومية والأدب القوي . وهذه الأصالة تتمحق بحكاية الرشيدة المثمرة . واحظر كل الخطر في تقليد الأعبي ، فهو تقليد لا يحسد به أدب ولا ينهض ، ولا يسمو به كاتب . وما أشبه بتقليد القروء ، أو تقليد الأبطال حركات من يحيطون بهم دون تمييز . وفي ضوء ما قلنا نستطيع أن نفهم قول الشاعر النقاد الفرنسي « بول فاليري » : « ليس أدبي بل ظهور أصالة الكاتب أو الشعر من تأثره بأداء الآخرين » ، فالهنا لا علة لغرف موهومة . وسمة الكاتب أو الشاعر لأصيل أنه يفخر بما هضمه ومثله من آراء الآخرين وثقافتهم ، سواء كان من جيل قومه أو من كبار الكتاب والشعراء العلميين . كما نرى في كلمة بول فاليري السابقة ، وكما بينت من قبل في العدد الأسبق من المجلة في

ت س إليوت  
وقد أتى يوماً إلى جوته صديقه وسكرينه  
« كيرمان » ، ليته يصلور طبعة جديدة من مؤلفاته  
كاملة . فنظر جوته إلى أجزاء كتبه مرصوفاً  
بعضها فوق بعض ، وأحد يشرح لإكرمان كيف  
رُخِرت مؤلفاته بما أفاده من الإغريق والإنجليز  
والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله :  
كل هذا موقع عليه باسم ( جوته ) .

على أننا نكرر أن الكاتب المجدد ليست علاقته  
في تأثره بمن يتأثر بهم من كتاب الآداب الأخرى -  
علاقة التبعية بالتنوع ، ولا علاقة لخاضع المسود  
بسيده ، بل علاقة المهتمى بمبادئ باضحة فنية  
وفكرية ، يطبعها بطابعه ، ويضفي عليها صبغة قوميته .  
وهذه هي الأصالة الحق ، فالأصالة ليست هي  
اقتضار المرء على حدود إمكاناته القطرية لا يبررها  
ليست هي رداء التجارب مع العالم الخارجي ، وبدل الجهد فيه ،  
كما يقوم من استوى عليهم الكسل الذهني ، ولكن الأصالة

إذا وقف على مصادرهم ، لا بقصد النيل من مكانتهم ،  
بل لبيان أصالتهم في هضمها وتمشيها ، ثم لشرح  
فضلهم على الأدب العربي في مختلف نواحي تجديدهم .  
وشاعرنا شوقي في أدبه المسرحي متأثر بشكسبير  
ودريدن ، ثم بكثير من الشعراء الفرنسيين وشعراء  
الفرس عن طريق معرفته للأدب التركي ، كما يدل  
كذلك للمذاهب الكلاسيكية والرومانسية والواقعية  
وشوقي متأثر في قصص الحيوان بالشاعر الفرنسي  
لا فونتين . وفي كل جوانب تجديده هذه ، تظهر  
أصالته إلى جانب تأثره .

وكما أن التأثير بالآداب الأخرى بقصد تجديد  
الأدب القوي لا يطنى على أصالة الكتب كما بينا ،  
فإنه كذلك لا يطنى على أصالة الأدب وأصالته  
القومية . بل إنه وسيلة وعائماً فقد أصبحت  
المسرحية في أجسام ومذاهب مختلفة - جزءاً  
كبيراً جوهرياً عنى به أدبنا الحديث . أعني مع  
القصة على الشعر الصائلي الذي كان يكون كل شيء  
في أدبنا القديم ، وكان وحده المشغلة الكبرى لدى  
نقاد العرب القدماء ، بل إن مفهوم الشعر الغنائي  
قد تغير تغيراً كبيراً في العصر الحديث ، فحددت  
أصوله الفنية ، ومعالجه التقنية . وعاد ذلك كله بالخير  
كل نعيم على أدبنا العربي القوي . ولم يتوافر لنا ذلك  
إلا بفضل تفتح مواهب المحدثين منا ، وإقبالهم في فهم  
على هضم الثقافات العالمية ، وبنظم الجهد في نقل هذه  
الأجناس الأدبية الجديدة ، بحيث تأصلت في تراثنا  
الأدبي أو أخذت في التأصل ، وأصبحت مجال فخر  
لأدبنا ، وآية على إخلاص كبار كتّاب وأدباءنا فيها  
بدلوا من جهد وأقاموا من دعائم قوية للتجديد .  
وهذه حقائق لا يمارى فيها عاقل ، بله متخصصاً من  
المتخصصين الحقيقيين الذين يقفون على حقائق  
متخصصوا فيه ، فيعيشون بعقبتهم ومعارفهم في  
عصرنا ، ولا وزن للزائنين المتخلفين .



الحق هي القدرة على الإفادة من مظان الإفادة الخارجة عن نطاق ادات ، حتى يتسنى للمرء الارتقاء بذاته عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصلح عقله ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، من بني قومه أو من سواهم ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

وقد يفتح التأثر بالآداب الأخرى مجالات فسحة للتجديد عن طريق فهم ما ورثه الأدب القوي من تراث فهماً جديداً ، لم يكن ليهتدى إليه ككتاب الأدب القوي لولا تأثرهم بالآداب العالمية . ونصرب مثلاً لذلك ما أقدناه من الآداب الغربية في فهم معنى شخصية « شهرزاد » . فقد كانت شخصية « شهرزاد » كما ورثناها في قصصنا الشعبي شخصية خرافية تحكى قصصاً غريبة التسمية فحسب . ولكن القرب الكـ من عشر والتاسع عشر الأوروبيين عنيًا بهذه الشخصية وأصغيا عليها أنواعاً جديدة من الفهم تمشي مع الفلسفة العاطفية التي كانت سائدة آنذاك . وجوهه أن الإنسان قد يهتدى إلى حقائق الكبرى عن طريق العاطفة لا العقل . فكانت شهرزاد مثالاً من يهتدى إلى الحقيقة عن طريق العاطفة . فلو لم ترجع شهرزاد عن عدوته الوحشية من قتل نساءه عن طريق المظن والتفكير ، وإلا لعشلت في مهمتها ؛ ولكنها هدته عن طريق العاطفة بإثارتها مشاعره بما تقص عليه من حكايات ؛ فكانها بذلك قد جرعت الحقيقة قبلاً قليلاً وجرعة جرعة . وبذلك أصبحت رمزاً للاهتمام إلى احقائق عاطفياً لا عقلياً .

وبهذا المعنى أنت إلينا شهرزاد في أدبنا الحديث ، في مسرحية شهرزاد للأستاذ توفيق الحكيم ، وفي « أحلام شهرزاد » قصة الأستاذ الدكتور محمد حسين ، وفي « القصر المسحور » وهي القصة التي وضعها الأستاذ الدكتور طه حسين وتوفيق الحكيم معاً ، فلم

تعد هي الشخصية الموروثة في أدبنا الشعبي ، ولكنها عسيبت وتوسعت فيه ، فأصبحت ذات معان رمزية فلسفية ، ولم تقف عند المعنى حرفي لقصص كما كانت من قبل . هذا إلى أن عناية كتاب الغرب وشعراته بألف لينة وليلة كانت من الألب التي فتحت عيون كتابنا وشعرتنا إلى الإفادة من أدبنا الشعبي أنواعاً من الإفادة ، وبخاصة من ألف ليلة وليلة ، عن طريق التأويل الحصب ، والفهم الصريف ، والتصوير التاضح الأصل .

وتبادل التأثير والتأثر بين الآداب — على نحو ما ذكرنا — قد يكون سبباً إلى تبييه المواطنين إلى تقدير بعض شعرائهم وكتابهم حق التقدير ، بعد أن كانوا عافلين عنيًا لم من مكانة . وهذا هو الشاعر العالم عمر الخيام قد عسرفى رباعياته المشهورة عن ضيقه بهذا العالم تعبيراً حراً من القيود العامة ، ولكنه تعبير يشف عن أسى المفكر ، وتشاؤم الفيلسوف ، وشعور الفنان المرهف الأسيان . ولم تلق رباعياته حضرة لدى المعاصرين من موطنيه ، بل كان لها لدى أكثرهم مظنة روية في عقيدته . فظلت شهرته عند انفرس مقصورة على مكانته العلمية والملكوية<sup>(١)</sup> حتى كان القرن التاسع عشر ليلادى ، ورثى شعراؤه في أوروبا في رباعيات الخيام تعبيراً عن روح عصرهم ، إذ كان لصراع في عصرهم قد بلغ أشده بين العلم في حقائقه المادية وبين المثالية المثنية على أسس خرافية ودينية غير مستقرة . فأصبحت للحجيم — منذ القرن التاسع عشر — خطوة م يهمر بها من قبل .

وتحقق ذلك كله بفضل استنباط الشعراء والكتاب الأوروبيين تلك الرباعيات دون ترجمتها حرفياً . والمصل الأول في ذلك يرجع إلى الشاعر

(١) أقدم من تحدث عنه في مؤرخي الفرس نظامي عروضي سمرقندي في صين خلاص من كتبه الفارسي - چهار مقامه - وقد مدحه لكانه العلمية وصالح برونه في علم الفلك فحسب .



بفضل العبريين من أهله — في الآفاق الرحبة للآداب الأخرى .

كتب الشاعر الفرنسي بودلير إلى صديق له يقول : أتعرف لماذا ترجمت في صبر ودأب ما كتبه إدجار آلان بو ؟ لأنه كان يشبهني ، فني مرة تصفحت فيها كتاباً من كتبه ، رأيت فيه ما كان يمارقني وروعي ، فلم أفر فيه من موضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ، ولكن وجدت فيه ، كذلك ، الجمل التي كانت تراود أفكاري ، وكان له السبق إلى كتابتها قبل عشرين عاماً (١) .

فالكاتب المحدد يبحث في المصادر المخروجة عن نطاق أدبه عما هو موجود في نفسه سلباً وجوداً مكانياً ، مصداقاً لما يقال : لن تبحث عن إذا لم يكن قد سبق أن لقي .

وطبيعي ألا يتاح مثل هذا التجديد إلا لعمدة من أبناء الأدب القومي ، وهم الذين يخرجون من نطاق أدبهم ، تلبية لحاجاته الفكرية والفنية أينما وجدت . وهم بذلك يكشفون مواطنهم عن القيم الفنية والفكرية التي يتقنونها ويبدون انطرا في قيمة ما ورثناه من أدبنا في هذا الغزو لرحيب العالمى الشامل . وما داموا يدعون إلى قيم جديدة ، فلامناص لهم من تبيان ما يعوز الأدب القديم من هذه الناحية التي يسعى إليها . وهم يبتغون على القيم الصالحة فيه ، ويضيفون إليها ما يكملها . فكما يؤثر ميراثهم الأدبي القديم في إنتاجهم تأثراً لا مندوحة منه ، كذلك يؤثرهم هم في الأدب القديم بإعادة تقويمه على حسب دعوتهم الجديدة (٢) فمبنيهم بقدمهم لاسيين إلى قطعها ، ولكن راحهم نحو تراشيم يحملهم على حوام النظرية ، والكشف عن مواطن النقص به . لا يقصدون — طبيعة — من وراء ذلك إلى التشهير به أو هدمه ، ولكن إلى إغناؤه والنهوض به . فليس القديم سوى نقطة ارتكاز أو نقطة بدء .

(١) انظر :

P Baldensperger La littérature. Création  
Succès, Durée, Paris, 1934, P. 168-187

T S. Eliot Selected Essays, p. 38-39. (٢) انظر :

الإنجليزي « إدوارد فيتزجيرالد » الذي نشر الترجمة الحرة لرباعياته عام ١٨٥٩م (١) . وبعد رباعياته من عيون الأدب الإنجليزي لا الفارسي ، لأنه لم يزد على أن استوحى الأدب الفارسي . فقد غيّر ونقل وزاد في الأصل الفارسي ، بحيث لم تعد رباعياته ترجمة وفية للأصل الفارسي ، وإن بدت جميلة ورائعة . على أن بها ست عشرة رباعية ليست في الأصل الفارسي وهي تؤلف نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع رباعياته لباغ عددها تسعاً وسبعين رباعية . وهذا التصرف الأصيل امتدت رباعيات الخيام إلى العالم الغربي كله ، ولقيت رواجاً لم تظفر بما يقرب منه في وطنها الأصيل ، بل إنها أثرت — بعد هذا الراج — في مواطني خيام أنفسهم ، فقدروه أكثر مما كانوا يقدرونه (٢)

\*\*\*

فلتأثر بالآداب الأخرى لا يتجاوز نطاق البحث والتوجيه . وهو بمثابة التفتيح وإخصاب للأفكار والإمكانيات ، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبط في آداب غير أدبها الأصل . متى سبأ لنا العصر للأنم ، والعوامل المساعدة .

ولهذا كان لابد من أن تنبأ لها به أصل مناسبة في الأدب المتأثر ، حتى يتضح لكثافته وشعراؤه التجديد عن طريق الإفادة منه . وفي هذه الحالة تتجاوب المبرول وتنشأ الطلائع ، ولكنها لدى الكاتب المحدد — ليست سوى إمكانيات وميول موزعة تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتقديراً يعوزها الأدب القومي ، وبصايفها

(١) انظر :

Edward Fitzgerald Rubaiyyat of Omar  
Khayyam rendered into English verse.

(٢) انظر كذلك

Histoire des littératures, éd. de la Pléiade, H. p. 484.

ثم استاذ الدكتور إبراهيم أمين الشراوى : تاريخ الأدب في  
يران من الفردوسي إلى السعدي ، ترجمة عن المستشرق الإنجليزي  
إدوارد جراثيل براون ، القاهرة ١٩٥٤ ، صفحات ٣١٤ ،

٣١٨ - ٣٢٤



والوقوف عنده أو حصر الجهد في دائرته قصور ،  
وحياة لهذا التراث نفسه ، وكسل عقلي لا يُخَسَّرُ .  
وليس الماضي ، سوى صبرة وقوة دافعة للأمام ، ولكن  
الواجب يفرض علينا في حاضرتنا القيام بهذا التجديد  
بالإضافة إلى الماضي ، وتغيير ما فيه من قيم بليّست ،  
ويتطلب ذلك التجديد عملاً واطّلاعاً واسعاً وجهداً  
دهيماً ، وكفاحاً في سبيل إقرار المبادئ الجديدة  
الرشيّدة .

وصلتنا بتراث الأدبي كصلت بالتراث العلمي  
والتقاني عامة . يجعل من قيمة الرشيدة مجال ثقة  
واعتراف ، حريصين عيب ، وحريصين في الوقت  
نفسه ألا نقف عندها ، بل نضيف إليها كل ما نرى أنه  
يغني عن ذلك التراث ويتقدم به ، مسترشدين بما نقيده  
من الآداب العلمية الأخرى .

وهذا ما حدث ويحدث فعلاً في دينا الحديث .  
وأدنى إلّام بأدينا الحديث يجب أن نعلم أنه  
الإفادة في النقد والأدب معا . فلا كفاء لأدب تراثه  
دون الآداب الأخرى ، كما لا كفاء لأمة بعلمها  
دون علوم الأمم الأخرى . والميراث الفني كالميراث  
العلمي والثقافي قسمة مشتركة للإنسانية جمعاء وسبيل  
مسيرة الركب لعلى في ذلك كله أن نأخذ بأسباب  
الكمال فيه أيّنا وجدناها ، على أساس مضمونها وتمثيلها  
وصيغها بصغتنا القومية واللغوية . كتب الفيلسوف العالم  
دالمبير عام ١٧٦٨ يقول : « على كل الأمم المستنيرة أن  
تعلم وتأخذ ، هذه حقبة جديدة من عصر التقدم الأدبي ، بحيث  
لا يصبح أن يساهم أيّهم من شأب أولئك الذين عدوا  
«لأدب» (١) والأمة التي ترى مشكلها الأعلى في الماضي  
لا في المستقبل أمة متخلّعة ، ولا تقدم لأمة لا ترى عيوب  
ماضيها لتقدّه تقدّاً تبني عن طريقه مستقبله . فمن  
نفيد من الماضي ، ولكننا نجده ونطوّره في الحاضر  
عن طريق العمل والاطّلاع والتفكير الباثب والعزم

الذي لا يكل ، ينبغي مستقبلاً خيراً من الماضي ،  
والأدب ميدان من ميادين التجديد الحيوية لا يقل  
خطراً عن مجالات التجديد العلمية والاجتماعية ، بل  
هو وثيق الصلة بهما . ولذا ندهش حين نرى من  
يحملون على من يقفون إلى مواطن النقص النفسية وتراثنا  
الأدبي قصداً إلى نشدان الكمال من مصادرها ، بحجة  
أن ذلك بمثابة نيل من مكانة تراثنا الذي ورثناه . في  
حين أن هذا واجب قام ويقوم به المحددون وصورة  
لنقد في أدب وفي آداب لعالم جميعاً . وهذه الحملة  
لا تصدر عادة إلا من وقفا عند حدود القديم في  
دراسهم لا يعرفون سواه ، فهم يدافعون عن حدود  
ما عرفوه ، لئلا يتهموا بالجهل فيما لم يعرفوه .  
وعندهم أن السبيل إلى دفع هذا الاتهام هو إنكار  
كل قيمة ما لم يعرفوه جملة ، والدعوة إلى الوقوف  
بنا عند حدود الماضي دون تقدم .

وقد بينا في صكبر هذا المقال إن التجديد في الأدب  
ثورة : «الآلة تعطي وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة .  
وأساسها شعور ذوي المواهب والعقريات بعدم كفاية  
أدبهم لقوى في الاستجابة لحاجات عصرهم ،  
فيخرجون على القيم البالية فيه . ويتمشج جهدهم في  
الخروج على القيم في بعض نواحيه وفي الحوص على  
إكمالها في وقت معاً . يقول جوته : « ينبغي كل أدب  
إلى الصيق يقات نفسه إذا لم تأت إليه نقائص الآداب الأخرى  
تجدد الحق من ديباجته » (١) . ويدعو المحددون إلى  
الإفادة من هذه النقائص . وتتضمن دعوتهم إعادة  
النصر في قيمة تراثهم الأدبي على نحو ما شرحنا ، وو  
أثر ذلك تقوم عادة المعركة المألوقة في كل عصر حتى  
ناهض بين أولئك المحددين ودعاة الحمود من المحافظين  
على القديم لا يتجاوزونه .

وهذه هي معركة الأجيال بين القديم والجديد .  
وفيها يرغم المحافظون على القديم الواقفون عند حدوده



في سبيل استكمال هذه القيم وإضافة ما يعورها بتعدد من وسائل النهوض الفني لقيام أدبنا المعاصر برسائله الإنسانية والقومية في صورة غنية كاملة . ومدر الأمر في ذلك على ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ما هو من طبيعة الأدب وعماد نهضته بما هو تحكّمي لا سنده له . فمن الخطأ إنكار الجديد لأنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالزعة إلى الجدة لسان الحلة ، أو غرور أنها أبسر وأسهل ، فلا سند لها لا يستند على أساس<sup>(١)</sup>.

ونحن لا نقر ما يصحب دعوة التجديد أحياناً من تطرف يزاء تطرف الحامدين . فإزاء تطرف هؤلاء الحامدين في إنكارهم كل فصل الجديد ، يتطرف أحياناً دعاة التجديد فينكرون كل فضل للقديم ، كما حدث من بعض دعاة التجديد عند في مطلع نهضتنا الأدبية . مما يطول بنا الآن تفصيل القول فيه ولا نلبث أن نتم البصر لدعاة التجديد ، لأنهم الذين سايروا صيغ الأشياء ، وبأبواب الحياة الواكدة الآسنة في محيط قيم مئة نالية لا حركة فيها . وأنداك معتدل طبع هؤلاء المجددين ، فيعرفون فضل القديم لمصره . ويتحلى حينئذ حرصهم على إعناء قدمهم الموروث بالطريف المكتسب . ويقوم الصراع بين القديم والجديد بين معسكرين غير متكافئين في لأسسها الفكرية والعقلية والثقافية العامة فأسلحة المجددين قوية في أيد فتية تتطلع إلى المستقبل الخبير عن طريق العمل والجهد والدأب على الإصلاح والبحث بواجهون بها من هرموا تفكيراً من القاعدين الموقنين . ويرى المتأمل للمعسكرين ما يثير مخبرته وضحكته ، ولكنها أسخربة المرة وضحك الإشفاق .

وبما رسمناه في هذا المقال من حدود للتجديد وطبيعته وخطره وجدواه ، يتضح أننا لا نقيم وزناً في التجديد للأدباء فيه ، الذين يسبون إلى دعوى التجديد بقدر ما يسبون إلى أنفسهم .

أن في الجديد خطراً على القديم الموروث . ويفرقون بين الآداب والعلوم فيرون أن التبادل بين الآداب والعلوم من شأنه أن يفيد ، أما الآداب والفنون فهي وطنية محضة . وفي نفسها قضاء عليها ، وخطر على قومية من تنتقل إليهم . وهذا جهل مبین بطبيعة الآداب في سيرها ، كما أشرنا في صدر هذا المقال ، وكما يتضح بالنظرة العابرة إلى ما تم في أدبنا الحديث من مظاهر تجديد شاملة على نحو ما سبق أن أشرنا . وقد صدرت المذاهب الأدبية في نشأتها عن آداب مختلفة ، فما بثت أن أصبحت تيارات فكرية عامة ، وورداً سائلاً لدى المواهب في الآداب جميعاً على سواء ، ومنها أدبنا الحديث . ولا خطر في ذلك على القيم من تراثنا . ثم إن واجب إزاهة يحملنا على مسابقة الركب العالي فيه ، بأن نطرح على وعي شامل ما فيه ثقل ذلك التراث الفني والعسكري بما سمع قنرتنا من رسائل . ومنها ورود متأهل الآداب الأخرى ، والإفادة منها ، في الحسود التي أوضحناها على أن في طبيعة كل أدب ، وفي تقاليد أقله وحدود طاقاتهم ، ما يقوم حاجزاً يعني مالا يتفق في هذه التيارات الفنية العامة مع ماننا من طابع وخصائص . فنحن مثلاً لم نشجع مذهباً أدبياً من المذاهب الغربية بما دأبنا كلها ، بل اخترنا من هذه المذاهب جميعها ما نستطيع الإفادة منه لكم به أدبنا .

وقد تأثرنا بالكلاسيكية أولاً ، فأخذنا عنها دون غيرها من المذاهب ، على الرغم من أنها كانت قد ماتت في الأدب الأوروبية حين بدأنا نهضتنا الأدبية . وذلك لأنها كانت تنفق في ذلك الوقت مع القائم من تقاليدنا . والثابت المرعى من أفكارنا ونظمتنا . ثم أخذنا نتأثر بالمذهب الأخرى من رومانتيكية ورمزية ، ثم واقعية في وقت معا ، مازجيين بينها دون أن نلتزم واحداً منها بعينه كما كان في أصل شأنه . وقد قام كبير كتبتنا وأدبائنا في ذلك بجهد كبير حتى أفرأوا هذه القيم ، ولا يزال الطريق طويلاً



## محور العدد

التجربة والحدأة  
في القصة العراقية في الخمسينات

مصن جاسم الموسوي\*

ظهرت دراسة د.مصن جاسم الموسوي هذه كراس عشية أحداث الخليج المأسفة، ولم تنتشر لهذا السبب، الأمر الذي يدعو الى نشرها لتأخذ منها مداها الفعلي بصفاتها واحدة من الدراسات التطبيقية القلبية في التحريب والحدأة وانحر الثقافي والقلاب الوعي وهي وإن بدت معنية بالقصة في العراق في الخمسينات، لكنها تقدم افتراضات ومراجعات تصلح لتوسيع مدى النظرة للاديب العربي الحديث.

1 «رؤية «الرجل الصغير»  
في القصة العراقية

لم يرد مصطلح (الرجل الصغير) في الكتابات القصصية العراقية على أنه استخدام مجازي لايّن الشعب المحروم في ظل أنظمة الاستغلال رغم أنه ظهر عنواناً سواحداً من قصص عبد الملك نوري في مجلة الاديب (1952) (1)، بل ورد بديلاً عنه استخدام آخر هو (ابن الشارع) في حصيد الرحي لغائب طعمه فريمان (1954)، ليعود له محمود العبد كذا بعنوان رجل الشارع في بغداد (1962) قاصداً بذلك أبناء الشعب الذين أقاموا علاقة رقت للحكومات المتعاقبة طيلة المرحلة الماسية ولغاية ثورة تموز 1958، وهي علاقة استأثرت باهتمامات المؤرخين المعاصرين ونارسي التدرج الاسي تطوي على عفوية وتعقيد في آن واحد، لكنها تصبح دائماً عن قدرة أبناء الفئات الاجتماعية الواسعة على فرز الحسن من السيء وانفاضل من الرذيل في واقع الحكومات. ولهذا لم يكن مستغرباً أن يتوارث الناس رفض المشاركة في الحكم منذ قساده قبيل سقوطه بغداد 1258، ويعتبرون ذلك أبعد لراحة اليال والضمير ليتأكد الأمر في نزاعك تناقلها الكتاب في العشرينات والثلاثينات كما نقرأ في (أعوام الرعب) لشاكر



خصاله، والتي احتوتها مجموعته عهد جديد (القاهرة. مكتبة مصر 1951) اذ يقول المتحدث في التوطئة:

«كنا نعيش في أمن وسلام إذ لم يكن لنا علاقة بالحكومة وكان كل منا راضيا عن حاله. ثم بدأ الزمن يغير وشرعت الحكومة تتدخل في شؤون الناس، والناس يتدخلون في أمور الحكومة من 186. والمتحدث في هذه القصة يجعل حلقي الصراع متجددين سلطان ولباء شعب، بما يعني ضمنا أن الزمن دخل هو الآخر طرعا في هذا الصراع، فالزمن يتغير في منظور ابن الشعب، أو رجل الشارع، جراء قناعات متوارثة ليست صحيحة، أصوله تكمن في البذل والامتهان الذي عاناه، فتصور الفعل آتيا من خارجه، ورخي لفترة طويلة بذلك. ولهذا لم يكن مستغربا أن تأتي الاحساس الانبئية أميل الى التكوين البلاغي الرافض منها الى البنى النابضة بالحياة اسثرية، وأكثر انحيازا للافكار منها الى الاحاسيس عامة، رغم أن الثلاثينات شهدت تخلخلا في هذا التكوين البلاغي في الشعر والسرد الخارجي على الشحوص في القصص، وحتى تعبير (ابن الشارع) أخذ يعني ضمنا لفئات الاجتماعية النامية أو الوسطى، دون استبعاد لموصفة الاستغلال القائمة في مركبة بعض هذه الفئات، لكن التسمية تعني انحيارا للفهوم وأصبح أخذ بالتطور في الأربعينات عند رؤية جنود الحلفاء، يغازلون فتياتنا بوقاحة ومجون غير عامين بتقاليدنا». كما يقول عائب طعمه فرمان في التوطئة لمجموعته حصيد الرخي، وهو ما يورده العبلة أيضا، بمعنى أن الحسن للزياد بأبي الشعب، مقاتلا أو منجبا تأكد في قصيدة وهي وصراع في العقد الخامس من هذا القرن: فإذا كان ابن الشارع قد رفض الحكومة أداة سبعة يابدي الاحاسيس فإنه رضا الذي يقاتل وبدي ويعلم ومضع لئلا في كيان الوطن اما الصورة العامة لابن الشارع أو رجله عند لئله المستفيدة من الاجسي فتحيل التسمية تدريجيا في تسعيه مقصود وتغريق اجتماع، لتسقط عليها معنى آخر يبرادف السوتوية، فيصير جوهرف جزء غلبة التقاييد ولافكار المنقذة للفئات المهمة طية تلك المرحلة وما تلاها من اختلال في القيم والمفاهيم في ظل ضعف السلطات الستيتية وتؤدي اوضاعها.

## بدء القصة:

لكن التسمية في مواصفاتها الايجابية الاحمل تعني ابن الوطن، المكافح في الحياة والانتاج والخدمة العامة والمواطنة، وهو لهذا السبب وفي أوضاع يسودها القهر لاند من أن يكون مستعلا ومسحوقا ومعدب، وهو ما طرحت القصة العراقية، ليجري التركيز تدريجيا في هذه القصة على الانسان «الصغير» أو المضطهد، البعيد عن ضوء الحاح والسلطة، والذي كان وجوده موضع اتهام وامتهان في آن واحد، لكنه نكد وشقي رغم ذلك، وهو إذ يتكرر في الآداب العالمية على أنه المسحوق المعدم underprivileged دونما حظ في حقوق وبطالة مفترضة بالواجب، فإن لمسة دستوفسكي مرة وكافكا مرة أخرى تغلب على رسمه في القصة العراقية في الخمسينات بحاسة فنظيره مالكا لما بيديه مقاجنا للأخريين أو محاصرا دون معنى من الخارج.

لكن هذه اللمسة لم تكن بينة من قبل في مطلع الأربعينات، عندما كانت الشخصية تنوب في الموضوع طيلة العقد السابق ومطلع العقد اللاحق، فتدو هامشا في



موقع تغلب على ادارته فكرة الكاتب المسيطرة مطروح في سرده ابدى قلما يسمع لشخصية بالخروج عليه حركة أو فعلاً أو حواراً، ولهذا المطلع المضي في طرح فكرته، صرحاً شخصه على هواه في مواقف صراع سياسية واجتماعية حسب ما شئت ذو اللون أيوب وعمد المجيد لطفي وغيرهما في مغري الكتابة القصصية، ذلك لأن القصة العراقية شأن القصة بشكلها الواقعي ايما وصلت بدأت حيث توقفت عقوية الحكاية ماثلة أولاً نافذة الرؤية جواز مرور لواقع يلج في الدعوة للإصلاح قبل أن تمر هذه القصة في دورة مناقشة الواقع من داخله، فيبقى الواقع صامخاً على القاص نفسه مرة واحدة، دافعا إياه إلى تلصص سبل الإصلاح قبل كل شيء.

## الإصلاح:

ولهذا ليس غريباً أن يصغر الشخص في القصة أو ينزوي صفاراً أمام الامكان والقضايا طيلة عقود بشدة الإصلاح أولاً، في الفن التشكيلي كما هم في الأدب القصصي والآثار الشعرية، فالهوية الشخصية للفرد لا تعني القاص كثيراً ما دام ذهنه معنياً بالفكر وقضايا تمثلها هدفاً وسبيلاً في الكتابة والأداء الفني. ويمكن أن تتضح هذه الصورة عندما نتوقف عند عناوين القصص مثلاً في الثلاثينات، فنقرأ من مجاميع أيوب ورسول الثقافة والضحايا وانكادحون والعقل في حفة، ومن تيسر عبد المجيد لطفي (الفضيلة) و(ثمن الفتاة) و(شك الزوج) و(حب يائس) و(الديانة)، ومن يوسف متى (قائل احبه) و(صحبة العهد) و(المنحدر)، وغير ذلك من القصص لعدة مشكلات اجتماعية وسياسية يبرز اقاص ضرورة المشاركة في مناقشتها وحلها. وسوف تستمر هذه النزعة قوية في القصة العراقية في العقدين اللاحقين عند فرسان القصص وشكر خصباك، وغيرهم كما انها تمثل بعضاً من اتجاهات المحدثين في الفن القصصي كعبد الملك ثوري الذي ظهرت قصص عديدة لديه تعنى بمثل هذه المشكلات وبمناقشتها تقريرياً خارج السياق السردى، كما حصل في (الدب المهد) - مجلة الرابطة 1944 (2). ولهذا لم يكن غريباً أن يلجأ كتاب وساسة إلى القصص على انها سبيل في التغيير السياسي - الاجتماعي، شأن عبدالقادر اسماعيل البستاني ولطفي بكر صدقي وعبدالمجيد الرنداري وفؤاد بطي وغيرهم (3).

لكن نزعة الإصلاح الفني وجدت سبيلها في السرد ليست سياسية تماماً، بل غالباً ما كانت ذات مزاج رومسي منحلز إلى العواطف على حساب التمايزات الاجتماعية، بما يعني أن الحبيب أو الحبيبة هو الغالب والمنكود والمضطهد، وبما يعني أيضاً أن المطالبة بحقوق المرأة تقع ضمن فئة المستغلين والمنكودين والاشقياء ولهذا كان عبدالجيد لطفي محققاً في الإشارة إلى أن السياق الأشمل للقصة في الأربعينات والخمسينيات هو انها وقصة ومكرة وهدف، حيث الكاتب يجعل فكرة معينة هي الهيكل العام للقصة ثم يدقق في الفكرة ويوجهها إلى هدف. ويضيف بشأن المرأة «وحتى قصايا الحب» كانت تلخذ من القصة العراقية طابعا اصلاحيا في محاولة لمنح المرأة حقوقها لفصل مجلة الكتاب (4) لما الفرضية الفاعلة في أغلب القصص فهي منحازة ضرورة لآين الشعب، وحس للشارع، صاحب المواظف العميقة والتضحيات والذي لم يظهر مصورته وأبعادها الشخصية بعد، بينما تدنو العتات الأعلى في السلم الاجتماعي متعلقة على ذاتها، مينة وهي خالية من



الحسوية والابتكار، كما هو الأمر في قصة عبد الملك بوري (جيب معطرة) التي ظهرت في خاتمة العقد (الأديب 1949)، أو في قصة جبرا الطويلة التي تلتها بعنوان (صراع في لين طويل)

## ابن الشعب

أي أن قضية (الرجل الصغير) في القصة العراقية مرهونة بأمريين عندما نريد التعرف على أبعادها ومواصفاتها الفنية والاحتمالية أولهما السياق التاريخي للوعي وثانيهما التغيير والتحول السياسي - الاجتماعي. فإذا كان الرجل الصغير يحتفي في الظل أمام الأفكار الأساس المهيمنة، فلا تملأها قاضيا بين وعي الكاتب من جانب وضغوط الواقع الداعية للإصلاح من جانب آخر حال دون تقديم صورة كلية أو حية لهذا الإنسان المغلوب، ورغم اتفاق الكتاب على تأكيد مكانة ابن الشعب، رجل الشاعر، بدوره، إلا أن هذا الاهتمام لا يعني الانتصار قنيا لقضية رسمه متكاملة ولهذا لا يسع المرء إلا أن يتفق مع أحد أبرز الناشطين النشطين بحركة التصديق في الخمسينات، وهو الأستاذ خالص عزمي على أنها (الفرد البسيط المكافح من أجل حياة أفضل ومن أجل عيش شريف أو ذلك اشخص الذي مكافح الطفيل والاستبداد والتعالي، وأوذلك الانسان الذي يود بكل طاقاته ان يتخلص من القويقات والامانية والفساد الذي سقط في هويته(5)). ولكن هذا الانسان هو الرجل الصغير في المعركة غير متكافئة، ولا يحتاج غير لمسة أخرى لتسميه ابعاده الكاملة فيظهر منتصرا على نفسه أو على الخارج ولم يكن الوعي انكلي صالكا لهذه المسة، لكن دورها كانت تنمو مهدوء في مطلع الاربعينات، وإذا كان الوعي الثلاثيني وعيد اصلاحيا معنيا بالفكر والمفاهيم فان السموات السابعة خرجت الافكار من خلال الامايد والنماذج البشرية بينما كان انقياد الخفي يتنامى بهوء نحو تأكيد مختلف على الشخصوس وداعلمهم يقع في اصول التجديد ووعيه. ولعل امتزاج الافكار بالنماذج بشرية هو السائد في الكتابة في الاربعينات، كما ذكر ذلك عبد المجيد لطفي سقا عند تقديمه لمجموعة شاكرك حبيبك صراع (1948)، عندما أشار إلى أن القصص التي ستقرأها (منتزعة من صميم حياتنا - ومن بين أهلنا واصحابنا وجيراننا ومن بين التمساء والأشقياء والمحنين والجهلاء - ومن بين الأعياء المتبطلين الذين لا يرون الحياة غير معدة يجب أن تعمل بها لذ وطاب، ويأبون رؤية النور والحياة الصادقة وما فيها من جميل التضحية والإصلاح(6)).

إن يجري تأكيد حبيبك وعدد آخر من قاضي الاربعينات والخمسينات على موضع أساس هو أن العضيلة والرديلة والفقير والثراء في صراع دائم بين اصالح هذه القصص. مشيرا أيضا إلى قضية تخص معنى الشخصية وعلاقتها بالوعي وتناميه فإذا تحدث حبيبك «عن أناس سبق أن عرفتهم وبلوتهم، إلا أنه «لم يتحدث عنهم كأفراد إلا لأنهم يمثلون عددا كبيرا من نصائهم» - من (11).

وتستحق هذه الإشارة وقفة قصيرة لأنها تعنى بالنقلة التسمية من المفاهيم الغالبة في كتابة الثلاثينات ومن العناية بالانماط والنماذج في سياقات الصراع ضد الاستغلال والرديلة. والنقلة في مثل هذه الحالة ليست قفزة زمسية أو طفرة حتمت التغيير بل هي نمو طبيعي يجمع قواه متوزنة بين الاخفاق والنجاح من خلال وعي بمعنى الفن



واستجابة أدق لقيمة العرود في المجتمع، وهو وعي لا يمكن أن يكون فردانياً دون محيط مستوعب، يتيح له المناقشة والاستفسار والرفض والمراجعة، أي أن اللقاءات والجمعيات والمقاهي، كاصداق الفن في (1940) أو تجمعات دار المعلمين العالية أو المقاهي البغدادية لم تكن إلا بعضاً من وعي أخذ بالعموم خلال الرد على صفوف الحرب الثانية والتكالب على المنطقة العربية وتحدي الوطن، وهو ما تشير إليه كتابات عدد من الفنانين والشعراء والفاسحين الناهضين بقضية التجديد، بالصفوف والتحديات توطئ الذهن وتدفعه إلى المراجعة الصادقة، مسلطة عليه شعاعاً حاداً في موره ووجهه، دافعة إياه أيضاً إلى تأمل ذاته وتأمل الآخرين في آن واحد، ولهذا لم يكن مستغرباً أن يكتب عبد الملك نوري عن معنى الأمة مثلاً، بينما نفرد مجلة الفكر الحديث والبيان والاعتدال وارتباطه والجريرة والهاتف بعدها الأسبوع والثقافة الجديد الصفحات لقضايا الديمقراطية ومعنى الفرد والمجتمع وطبيعة التحدي الصهيوني للمنطقة العربية. . الخ

## الذات والآخرين:

ومرغم أن السنوات الأولى من الأربعينات لم تكن خالية من النتاجات التي تهتم بالتشخيص، إلا أن لاجئ العام كان مهر المفاهيم والأفكار من خلال النماذج البشرية. ومن العث أن تصور إمكانية ظهور نزعة التشخيص والاستبطان على أنها نقلة وحدة في الفن القصصي، كما أن من العث تصورها بمحزل عن غيرها في الفنون الأخرى، وإن يصعب تحديد تاريخ مباني النوعات الفنية، إلا أن التغيرات لفعلة الحرجية من جانب وتجمعات المعنيين من حلق آخر تفتح لنا آلي بحث في بعض مكونات الرؤية الأدبية عند جواد سليم والصاب وعبد الملك نوري، من بين آخرين، على أنها مكونات تفتح لنا لحديث عن وعي بابن الشارع، أو نصابه في سياق وعي بمعنى الفن ومهامه. ورغم أنها المصادفة التي تأتي السيل إلى بغداد عام 1943. وهي ذاتها التي تيسر لنا بعض رسائله بين 1944 - 1946 مثلاً، وتطلعنا على مذكرات جواد سليم للأعوام 1941 - 1945 وتقرؤنا إلى بدء الاشكالية - الدهنية في معنى مشاكله الواقع لدى عبد الملك نوري، إلا أن هذه جميعها تفتح عن وجود قلق أو توتر أراه فعل الاسداع وبالتالي آراء العلاقة بين الأفكار والأحاسيس واتحسيد.

وإذا كانت رسائل السيل وقصائده الأولى تنفي بشيء يهم هذه لمداخلة في معنى تبلور شخصية الرجل الصغير، فإنه يمكن في قناعاته بلروم لتحرر من كل ما يحيق العاطلة ويحيل دون ظهورها بذاتها التي تتشكل منها صورة الشاعر دون شروح. ومثل هذا الميل المبكر للثورة والتمرد على القوالب الجاهزة في الصور والتشبيهات معزراً لاحقاً لقراءات في (شلي) وروبرت بروك وتي إس. اليوت وادث ستول وكيتس وغيرهم أوجد عند الساب فضاء الشعري بين تجاربه الشخصية ورؤاه وبين لوحاته الشعرية المعنية أيضاً بابن الشارع المكود المضطهد، دون أن تبدو هذه اللوحات مجرد تصوير فردي أو أثر للنقد الاجتماعي - السياسي وهكذا تأتي (الموسم الصياء) مثلاً رؤية شعيرة موحدة لا لقصة شقاء موسم الصياء الموسمي، إنما لشقاء كلي يعانيه الوطن المستلب، عندنا تنمو الصورة الخاضعة في مجاز دهسي لوسع تراكم صوره الموحية لتعرض مفهوم متجدداً لا توقفه قوالب أو أفكار مسبقة خارجة على التكوين الشعري.



وأشد وضوحاً في النصف الأول من العقد الخامس ذلك النزوع في الفن التشكيلي نحو فائق حسن وجواد سليم نحو التشخيص أو التجسيد الذي وجد خصاله الكلية في النحت، لدرجة أن جواد سليم رأى فيه الأكثر قدرة على التعبير عما في نفسه، وهو يتشد إلى أبناء شعبه، شغوقاً بمنظورهم وإجسادهم قائلاً في 7 - 8 - 1945 وهو يامل لنفسه أنه كان يتطلع مشوق إلى «تلك الرقة والأموثة الهائلة والعيون الواسعة السوداء المليئة بالرغبة المكبوتة وأحياء الجذائب» مصيهاً:

«وأجمل شيء لفت نظري هو هذا الرداء المجيب - العبادة - والطريقة التي تلبس بها العبادة ومن يتمحرون أمام المعروضات بمعومة وإهتزاز متناقل. وهي تمزج من على رؤوسهن ثم تلف حول أروار الكتف وتأخذ قطعة منها في الدوران حول الذراع الماري الأسمر ويحرق قسم منها إلى الأرض سايحاً حول الردين بشكل مبهم ثم ملتصقا حول المساق... كانت هذه المناظر تجذبني» (7).

وبينما كان هذا الانشداد لدواخل أشخاص ومظهرهم يقوده نحو منح النحت روحاً وحركة، فإن حسه المتزايد باللون، حيث (الدنيا كلها ألوان حتى في الوحل الذي أمام شارعنا ملايين من الألوان - 110)، لم يكن مجرد وعي باللون تحت تأثير الواسطي أو المدرستين الفرنسية والإيطالية، بل هو أيضاً وعي متزايد بالحياة المعاشة، «أريد أن أعيش لكل الناس لاني سأموت مثلهم - 105»، بما يعني انشداده لابن الشعب، رجل الشارع ولوطته مؤيداً ما قاله المصور البولوني حابسكي له ولغيره من الفنانين أن تكونوا شيئاً إذ لم يكن في قلوبكم الحب الصادق أنعميق للشد الذي أعاشكم قمرته - 101.

## ظروف غير متكافئة:

أي أن ثمة انتقالية من التجريد والأفكار إلى الأساسيين معبر عنها في التجسيد متكاملًا في النحت، أو في الرسم ضمن لوحات ملؤها الحركة الانسانية، ولعل انتقالية معاكسة يمكن أن تطرحها إشكالية النص والواقع في «مأساة الفن» لعبد الملك بوري في مجموعة رسل الانسانية (8)، والتي أعقبت قصص نوري الأحرى الحاملة لمفاهيم والمواقف والأفكار التي تابعها أيضاً في قصة احتوتها هذه المجموعة أيضاً «نهاية الدكتور عزمي». لكن (مأساة الفن) تحتوي ذلك المزيج من الجد والهزل في معالجة حدود الكتابة وحدودها في المجتمع العراقي آنذاك، فالكاتب المسرحي رمزي يشعر بالضيق والكرب جراء الحدود المفروضة على حرية الفكر، لكنه منقاد برغم ذلك إلى طلمات الفرق المسرحية وتمديداتها، أما الأشد مرارة فهو حسه بضرورة الاقتداء من سبيل الكتابة الفنية في التحليل النفسي، وهو مالا يتسع لهم الواقع. ورغم ذلك فإن مأساته تنقلب إلى سهولة على المسرح بعدما تعذر استخدام الممثلة المعنة لغرض أداء دور الحبيبة التي يتحدر أمامها البطل، أي أن (مأساة الفن) يمكن أن تعد (محاكاة ساخرة) للمسرحية العاطفية ودعوة ملقوة إلى ممارسة مجدية لمهمة الكتابة من خلال طرح الكاتب رمزي وصديقه لرسام السطحي شخصين متناقضين في استيعابهما لمعنى الفن لكن الأهم في مثل هذه المحاكاة هو تمكن نوري من انتقاء المومس ممثلة بديلة لعصوه الفرقة (الموهوبة) التي منعت عن مرافقة الفرقة المسرحية في عرضها خارج بغداد، فيبعد سقوط الملقن من على



كرسيه خلف استارة، وتأخره لدقائق عن تلقينها كانت ابومس تضادي عليه غير عانة بالجمهور «وين رحت يا ماتسشمي»، فتضطر الى ابتداع المفردات والاقوال التي لا علاقة لها بموضوع المسرحية، أي أن الفرقة ذاتها والمومس يشكلون جميعا بعض من «الرجل الصغير» المستطب والمقد في ظروف غير متكافئة، ولهذا كان ضحك الجمهور رضاء كلامها الخلب وارتباكها ضحكا على واقع يضج بالفارقة والامتثال والتناقض.

وعلى الرغم من أن الكتابات القصصية منحت الرجل الصغير ابن الشعب في ظروفه غير المتكافئة اهتماما شبه الكلي، إلا أنه لم يعر الاهتمام بما يدعنا نتذكره فردا، بل عالما ما ضاع في لجة من المفاهيم والافكار والصباغات التقديرية التي ولع بها عند من لقاصين، فأصبح واحدا من عشرات الاسماء التي تظهر في هذه القصة أو تلك ولم تسنح له فرصة الظهور الا في النصف الثاني من العقد الخامس (الاربعينيات). عندما خصه الشاعر والفنان والقاص باهتمام آخر انتشل من الاطر والمفاهيم اسقطه عليه. يائس هذا الاهتمام على استيعاب ووعي مستلف ظهرت بذوره متفرقة في مطلع العقد لسمر بهدوء طيلة الاعوام القادمة

## 2 - الامتثال ومحاكاة الواقع

«ترى أي إرهاب لا ينسى وأي مذابح ومجاعات وأي عبودية يصدر عنها كل هذا الحزن».

«الخطوة الأولى»، «كازانتزاكي»

تكاد فكرة القصة منبروعا للاصلاح أن تكون غالبية بين قصي العقد الأربعيني - الخامس - رغم أن مجلة «بهاثف» لجعفر الخليلي استمرت بالتسلية من خلال العناية بالمفارقة الاجتماعية الساخرة والحرافات دون إهمال للتربية الضمنية عبر تسخير هذه المفارقات، إذ أن لقاص صاحب قصية أولا يرى شخوصه في مقاطع أساس من حياتهم ممثلين لمشكلة فكرة تتجلى له لاحداث الموضوع في زمن ماضى الممطرة عن مساحة الحدث الذي يحتضنهم على سبيل سرده، أي أن هذا الاتجاه في الكتابة سيبقى سائدا طيلة السنوات التالية، باديا أيضا في كتابات عدد من المعينين لاحقا بتطوير القصة وتجويدها، تماما كما هو أمر اقترانهم في الفنون الأخرى، لكننا في حدود موضوع الوعي المعاصر نبحث في أمر انتقال الاهتمام من الامكار والمفاهيم الى الشخوص، بحيث يظهر ابن الشعب، «الرجل الصغير» في الظروف المنيعة على القهر والاستغلال، من لحم ودم في ضوء تصورات الكتاب أنفسهم، لكن الوعي المغاير بجرثيمه ومحدوديته اكتسب قوته ليس من خلال مخالفة السائد بمأثوراته وميوله وعلاقاته حسب، بل من خلال مواجهة نرمتي النقل البلاغي والحي استأصلة في الدات العراقية طيلة قرون الاسراء والمسالمة، لكن هذا الوعي المغاير لم يظهر متكاملا، بل معا معنوا يرافقه النقل الموروث لقواب الوصف البلاغي الجاهزة تارة والمحكي المرتبك وتوزع الاهتمام بين الوصف والحدث



والشخص من تارة أخرى. كما أن الوعي بهذه المشكلات لم يقد إلى بدائل مناسبة ضرورية، كما يتبين عندما يبحث في قصص عبد الملك نوري التي سبقت مزوعه التالي للحرر من الأفكار المسبقة والاحداث والتركيز على الانسان نفسه في محتته أو موجهاته، وهو ما يمكن ان يتدوى آنذاك. ورغم ان المناجاة هي الغالبة في قصائد ازهر واساطير، مشفوعة بتعاليلات معقدة، الا ان هذه القصائد ترتقي من الروي وتصوير المواعظ والمعالاة مستعينة في ذلك ببعض ما يتدلى إلى قاموس السياج الشعري من تكوينات استعارية متورقة عن «اجنحة الغراب»، والعطر المسكر و(الأنجم الساهرات). لكن الشاعر من الجانب الآخر كان يشبه اقرانه في القصة ملرا بمرحلة الانتقال في الوعي من مقام سائدة ومهتمة إلى شخص موضوعين في مواقف غير متكافئة لسبب أو لآخر. فقريب (السوق القديم) مثلا هو ذلك الذي تقدم القصيدة في مقطعها الاول بصورة مماثلة لمراقب المصنع انفسهم وهم يعنون بتحديد الزمان والمكان. لذا انه عيب عليه متراطىء ضمه مع سلطات القهر، فالزمان دهر والمكان الذي يتسلط عليه مثل هذا الزمان موحش تكفي وحشته لتفتت كل ما هو قابض للعطاء الجعيل، صوت أو نغما، أي أن الزمن والكان يفرقان الانسان بالالم والوحشة: لأن الألم هما ليس مرافقا للعذاب والمعاناة، فهو أذى قاتل لا عزاء فيه ولا أمل لأناس رضوا بالانقياد اليه حائعين مهزومين، وحتى عندما يقرر الشاعر أن يجري تحويلا في زاوية النظرة في انقطع الناس ليجعل عريته المسحوق متكلماء فلي هذا الغريب لا يسترد من ديب اتوقفت أو مما يشيره لديه من تداعيات ماضية غير مريد من الأسى

كم طاف ملي من عرب،  
في ذلك السوق الكئيب  
قراي، وأعصم مقلي، وعاب في الليل البهيم  
وارتج في خلق الدخان خيال نافذة تضاء،  
والريح تعث بالدخان  
الريح تعث، في قفور واكتئاب، بالدخان،  
وهدي عنه  
نأ ينكر بالليالي البقرات والمخيل؛  
وان الغريب.. أظل اسمعه وأحلم بالرحيل  
في تلك السوق القديم.

## تعر التلقائية:

ويمكن لهذا المسار ان يظهر موضوع أكثر في القصة فالمكرور البلاغي يمنع الكاتب من الاتطلاق تعلميا في التعبير، ونزعة الروي تقيده منذ البدء مانعة عنده التداعيات أو البناء النفسي للشخص، بينما يبط الزمن قاهرا في الجملة الأولى حتى في قصص تعتمد بناء الشخصية وتداعياتها في تكوينها العام كقصص (عمر بك) لعبد الملك نوري التي لصحتها مجموعته الأولى (رسائل الاساتية) فهو يتدوى القصة قائلا (9)  
كان مساء أحد الأيام، وكان عمر بك يبدو في أشد حالات يأسه وتذله، وهو غالبا ما يبدو كذلك عند عودته إلى البيت...



بينما تظهر المشكلات الأخرى في قصص قد تشكل نقطة انتقال إلى الإدراك الكلي  
لمعنى القصص الفني، ففي (مأساة الفن) لعبد الملك موري مثلا نرى ميله للروى والافادة  
من المكرور البلاغي قائما مانعا اياه من المضي الثقائي في تشكيل الشخصيات والمواقف  
فهر يكتب في مطلع تلك القصة مثلا.

كان ملعة أملت به ذلك المساء، أو كان خاطرا اليما وليد ساعته حل يذمه  
الرحيب، فتركه على تلك الحال من الكآبة والعبوس وضيق الصدر وجموح  
المنشاعر. كان يفتتح الطمانينة فلا يجدها، ويفتش عن الهدوء فلا يفلح به...

لكن هذه المشكلات ليست عائقا فعليا بوجه طاقه سوري للمراجعة والتجديد  
وحساسيته المرفقة بتجويد، شأنه في ذلك شأن قنرات لسانة في قصائده السالفة  
فحتى في (رسل الانسانية) لم تكن العنوت البلاغية والاسهلال المتكرر بالرمز  
خاضعة لسلطان الامتثال للواقع، فالمشكلة تعني عنده في تلك المرحلة (الاحتمال) اكثر  
من النقل، ولهذا لم يكن «انسان» في تلك القصص مسحوقا دون شفيق ومنحورا دون  
أمل. وعلى عكسه كانت اقصيص عبد الرزاق الشيع علي وبعض قصص شاكر خصبك  
وغائب طعمه فرمان مثلا إذ يتملظ الزمان نهر قاهرا ليحيل الرجل الصغير إلى منصر  
أو منحور، بانس دون بصيص من نور، وحاضض إلى طرفه دون رحمة، فتخرج المرء من  
القصة في مثل هذه الحالات محتقنا بحزن طاغ وسوداوية مشئية، ويمكن أن نوزع  
قصص «الرجل الصغير» محدولا ومستلما هذه بين قصص (أ) تخضعه للعادات  
والتقاليد الحاكمة في المجتمع التقليدي و(ب) أخرى تخضعه للاضطهاد الشرقي المقرون  
بالسلطة أو العاه، (ج) بينما تقترب الثالثة من قصص (الرجل الصغير) مولجها من  
حلال عرضها الجبرتي لقدرته على الرقوى بإشكاله المختلفة.

## الفرد هامشا:

ورغم احتواء مجموعة (صراع) (10) لشاكر خصبك الصادرة في عام 1948  
مثلا على قصص جوية ملاه، أخذت عن التحليل لنفسي الشيء الكثير في بناء الشخصيات  
كقصة (صراع) و(دكتور القرية)، ومعتمدة على طقسي السرد والحوار في رسم الحالات  
الاجتماعية وتبعاتها في تكوين سلوك (الرجل الصغير)، إلا ان السمة الغالبة هي ميله إلى  
(الامتثال) للواقع الخارجي بما يعني انتزاع امكانية الفعل والمحاربة عند شخصه. فهم  
مثلا على شاكلة (ازاهير) في (ثمن الخطيئة) التي ترتقي نهاية موضوع لها من قبل  
عاطفتها لأنها حالمت الاعراف والتقاليد. وساهمت نزع خصبك الاسويبي في اعتماد  
المكرور بلاغا في تسهيل مهمة التخاذل والرموخ لمشيته العادات في قصة حافنة رعم  
ذلك بالصور الاجتماعية العارضة لسان التقاليد على البشر وسلوكهم

ولنتوقف عند مشكلات «الحكي» و«الموروث المكرور» لنتعرف على مدى إعاقته  
لبناء القصة بشخصها الصغير. لا يبتدئ القاص بعمرى سائلا المتحدث مكي عن  
شاب آخر. وكان السؤال سبيلا لقصة مكي التي يتقلها بعد ذلك أم التي (طفقت  
تحدثني) كما يقول بعد ان كان عمران قد سمعت، ولم (ينس.. ببنت شفة). ونقلت الام  
58 قصة اراهير التي احبت ذلك الشاب واسمه فلاح، قائلة بعد حين على لسان أم زهير  
وتولفت وشائج الحب بين ابنتي وفلاح وقويت اواصر مودتهما حتى تعذر



على أزهق إلا تكتحل عينها بمرآة في كل يوم. وأنت على يقين بقصد هذا النوع المجنون من الحب، فهو لا يجتريء بالنظرة وأشبهها من ابتسامة وتحية، بل يطمح إلى أهداف سحيقة الغور تحف بها حوازب الخطوب وتكنفها شذائد المخاطر. مخاطر تطرح بالفتاة في بيداء العدم...

أي أن اعتماد السرد الثلاثي من جانب والانشاء البلاغي يحولان دون نفع أعمال لشخصية أراهير أن تظهر كاملة أصلاً، امرأة تحب وتكره ونصحي بعيداً عن عادات (المصاهرة المنفعية) أو المصلحية، ورغم قدرة القاص على تقديم قضية اجتماعية معقدة إلا أنه لم يتمكن في النتيجة من تقديم صياغة المشكلة على أنها ضحية إنسانية لمشروع اجتماعي عاثر. وهكذا لم تكن أراهير في النتيجة أكثر من سبب لموضوع أروصحت الأم مبرراته واقتنعت بها العجوز، بينما كان الشاب محط التساؤل في مدة القصة مجرد سبب لحكاية اجتماعية عن عادات وتقاليد متقادمة ومسيطر.

## ثمرة السرد:

وحتى عندما يتخلص القاص من الموروث الملاهي المكرر فإن سرعة الزوي أو السرد من جانب موضوعي من أجل عرض موضوع امرأة، مستقلة في ظل ظروف القهر والاستغلال، غالب ما تحول دون تنمية شخصية. فالشأن عائدة هي التي يلتقيها القارئ في مطلع قصة (حياة مظلمة) لشاكر حبصاك في المجموعة نفسها، وهي تتساءل عن سبب إيداعها السجن هذه الأيام **وأراد القاص** بذلك أن يصطادها في لحظة كرب شديد وهي رهينة السجن، لتتخيل لها أمام الحاكم فتقصر علب وعلينا كيف أن مفوضاً سعى لاستغلالها وهي في طريقه بشراء الدواء لاسها المريض. وعندما رعمت تطاولاته أمانها وشتعها وشرعها متهماً إياها بالفجور، حتى أودعها السجن ولم تتوقف عن السرد إلا عندما سمعت (وصوصة الباب)، كما تقول القصة، بينجرها الشرطي بإخلاء سبيلها. وتذهب لتراحبها رائحة أموت خائفة لتسقط على الأرض (عاقدة الوعي). أي أن القاص لم يبين شخصية عائدة التي بقيت شاحبة، لكنه أراد أن يعرض لموضوع استغلال الشرطة حينئذ للنسوة البريات في ظرف غير متكافئ، تمثل فيه الفتاة لفقره أسنة مستغلة ومسلوبة لأحول لها ولا قوة.

وكذلك شأن قصته (الضحية)، إذ يعرض لموضوع استغلال يوسف الهادي لئامة الحطب صابغة، التي لا سب لها غير فقرها وحماها فأعبرها لهدي على الرصوخ لشهواته لينتقم آخرها عبد الصمد منها عملاً للعار أي أن القاص في مثل هذه القصص السردية يعني أولاً بإيضاح قصصتي الاستغلال الاجتماعي وسيدة العادات والتقاليد البدوية في المجتمع التقليدي، بما يعني أن قضية المرأة ذاتها في ظل مثل هذا الوضع تصبح ثانوية بحيث يتلاشى الإنسان نفسه في زاوية مهمة لا يعني فيها اسمه غير واحد من أسماء معاناة معرضة يومي إلى الاستلاب والموت المائل.

## هيمنة الموضوع:

ورغم أن القاص يتمكن من إحكام زاوية النظرة عندما يلجأ إلى متحدث واحد كما هو الأمر في قصته الأخرى (سبيل العيش)، إلا أن المشكلة الأساس تكمن في انقياده



للموضوع أولاً، فهو في هذه القصة ليس معنياً بـ (سلمى) الممرضة الجميلة الهادئة، ولا بإمكاناتها إنسانية أو صاحبة قضية، بل هو معني أيضاً باستغلال النساء في مجتمع تقليدي، إذ أن الناء التقليدي بولد عاداته وأعرافه ومشاريعه ومشكلاته، لكن القاص لا يمرض شخصاً في تصادم كلي مع هذا البناء وتقاليد، بل يطرحهم ضحايا معدين للانتهاك، سلبين أمام مجتمع النفوذ والهيمنة كما هم أمام القاص لا حول لهم ولا قدره تاركين له أمرهم يبدقش من خارجهم، فهم خراف لا تقدر على شيء غير اليأس، وهكذا يتحدى المتحدث بإعلامنا عن حبه لسلمى التي أحبت أيضاً حتى فوجيء بامها تطلب منه ماكية وشاكية أن يتخلل عنها مدامت وظيقتها مرهونة ببقائها أسيرة لرضات من بيدهم أمر تشغيلها وتمويل أمها، وبدل أن يثور المتحدث أو تثور سلمى تنتهي القصة بالقبول بالامر الواقع وليس سلمي وحدها هي (الرحى الصغير) مستلبا وخائفاً، بل أن المتحدث نفسه لا يقل خسرهما، وبالتالي فإنه هو الآخر يخلو من القدرة على المجابهة أو الأداء الأساسي الذي يمكن أن يرتقي به إلى الفريدة المأسوية

ويتكرر هذا الموضوع أيضاً في قصة (بطل الحرية) والتي تعنى بكشف زيف الادعاء عند المحترف السياسي الفطوي عندما ينادي بمبادئ ويعمل سراً ضدها، فالأخت التي اتخذت لنفسها مكاناً بين أشوة المستمعات لخطيب الحرية تدرك أنه يكذب، بعدما إهانتها وضربها عندما رأها كاشفة عن وجهها في الرقاق القريب، لكن (نعيمية) ليست إلا واحدة من الأسماء التي لا تعني القارئ كثيراً بعد ما ضاع صوتها الزاهر بين آلاف الأصوات المؤيدة للخطيب

## ضحايا بانه:

وتكثر القصص التي تعنى بالأفكار من خلال المواقف والاحداث والشخص، ليطهر لشخص جراء هذه العنابة الفاتكة بعضاً من هذه الأفكار، خالص من تلك الصورة النافسة أو المقبرة الانسانية عن الرقص، فهؤلاء هم شخص من عند الرزاق الشيخ علي في قصصه التي احتوتها مجمرته «ساس امتدي» المكتوبة قبل عام 1954، والتي ظهر بعضها في عام 1946 - اذ يبلو شخص من الشيخ علي ضحايا ظروف مدمره أو غائلة والنموذج المتكرر عنده هو نموذج عباس نفسه، الموظف الصغير الذي يغالب الشقاء ليعمل أخته، ويدخله الفرح عندما تتزوج بستانجر غرفة تفيح له توفير بعض المال لضمان حياة زوجية له. لكن أخته تعود مطلقه في مشهد يكتظ بالمؤس، بينما بضغط عليه العمل الوظيفي قاهراً، ليستكمل هذا الوضع المروري بضياح راتيه والقصة مشحونة بتفاصيل العذاب والألم المنصل الذي لا مهرب منه، وهو الم تقطر به شخصية الموظف نفسه، كما تموج به جراً مقدرات القصة الأخرى لكن القاص يصبح أكثر براعة في قصة أخرى هي (الافعووان)، عندما يعتمد الشخص المتكلم ليعبر عن لنا من خلال الوصف الكثير والحوار آثار الحرب على الحياة الاجتماعية حيث تمتع العتلة ما لديها من اثاث لتغالب الحوج والمرض والموت، بينما يفقد الأب طفلاً، ويهدد المروع طفله الآخر ليواجه في نهاية القصة ينقوده تسرق منه أيضاً أو تضيق في واحد من طوابير الانتظار على دكاكين «التموين» أيام الحرب، إذ أن القاص معني بطرح أثارها الاقتصادية والاجتماعية على ذوي الدخول المحدودة، فكان أن جعل من شخصه متعنين رهدين



بالكفاح. مكتفين بالشكوى من الأوضاع الجائرة التي قامت في ظل نظام يبطش بالرجل الصغير.

ومثلها أيضا قصته (وراء العدار) المذلة وتجربة احسان خاضعا للتحقيق السياسي والتعذيب والسجن إذ أن رغبة الشيخ علي تتوجه نحو الموضوع الذي شغل ذهنه كما شغل اذهان عدد من القاصين. لكن الموضوع تحول حاكما ومهيمنًا على هذه الأذهان، فسمعها من تقديم الرجل الصغير مكافحا أو محايدا قادرا على الرد والتحدى حتى وأن قاده ذلك إلى الموت.

ونجد الرجل الصغير منتهكا ومسلوبا في قصص متفرقة لفنان طعمه فرمان في «حصادية الرضى» التي جمعها في عام 1954. إذ أن أناس فرمان لا يقلون تعاسة وبؤسا وخنوعا: ورغم موافقه الأم أو شعورها بومضة أمل عندما حدثها بعمه عن كفاحه العيسوي إلا أن تركيب القصة على تأكيد هذا الاستلاب الذي يمكن أن توقف الأم عند نقطة دون أن تقهر عليه في أخرى، بينما تبقى النكت عرضة للبيع والشراء في مجتمع مبني على قيم غير متكافئة. وهذا ما يتلمسه القارئ في قصة أخرى هي (بيت الحناقص) التي يموت فيها لعل الطالب عبد الستار بالانتقال إلى غرفة للإيجار احسن حالا من «بيت الخنافس» الذي حس فيه. إذ أن ظروف القهر لا تلد غير مزيد منه ما دام الإنسان معطلا دون صاقة للانعتاك والتجديد، كما هو لمر السائح المتجول عباس وصديقه عبد الستار.

## الرد والألم الخارجي:

وحتى عندما يعنى القاص بالظروف غير المتكافئة عامة فإنه يترك شخصيته خاوية، لها خارجي تعبر عنه بالمفردات الوصفية معدما اعتمادها أساسا في عرض الحدث أو سرده بصفته حدثا أو قضية أولا هكذا هي قصة (موث أمل) لفرمان في المجموعه المذكورة مثلا، عندما يقاها مرهون بغيرية الحادمة مهاجرة مع عائلة مفدومها محمود بك بدون إعلامه أو إضارته. وزج الكاتب بحدث عرضي يخص مرهون عندما تسلل إلى المنزل كالعتاد ليشارك شاعلوه بغرضه فيوسعون أمانة وضربا. ولم تعد الحادثة بشيء في بناء القصة غير إعلامنا بدهب خيرية. أما عندما يسعى القاص إلى التعويض عن الحدث بفكرة كلية، فإن هذه لفكرة تسلب القصة روحها فتحيل الشخص مسعيات للاستلاب واقهر. أي قصة الحدث قد تعرض خارجيا لشخص مستلبين. بينما تفشل قصة القضايا والافكار في تقديم هؤلاء فتركنا مع الموضوع غير عايش بأناسه الصغار مادام الكاتب عاجزا عن رفع هيئته الكلية عليهم وهكذا نقرأ في (مررعة الحقد) لقاص نفسه مثلا ما يعني أن الرجل الصغير هو المستلب والمضطهد والمجرمون الذين تنتظم قوى المجتمع المهيمن من أجلهم.

إن الناس ليرتكبون في وضع النور جرائم لإعداد لها: يصابون بالتخمة من حوج الناس. ويشربون الكؤوس من عصارة حياتهم. ويشترون اتجاه بيع مضائهم.. ولكنهم طلقاء يتعمون بالحرية وبالحياة الهائلة الرغيدة. أما أنا فكل ما أحمله في نفسي هو هذا الحب العنيف الطاغى للناس جميعا(12).

أي أن قوة (التقرير) تمنع القاص من ترك شخصيه المضطهدين يمارسون



دوارهم بأنفسهم أو يسمحون للقارئ نفسه تكوين استنتاجاته عنهم وعن الأوضاع التي يعيشون في ظلها. وحتى عندما يتحرر القاص من مثل هذه الهيمنة فإن صوت الداعية المصلح يتسلل إلى النهايات لطبع القصة باستنتاج ساذج يهدم البناء الأسبق وتكويناته الشخصية، كما حصل في (بكاء الأطفال) التي احتوتها مجموعة «مجرمون طبيون» لمهدي عيسى الصقر مثلاً إذ أن القصة اعتمدت ردود أفعال الزوج أثناء صراخ طفله، وهو صراخ قادنا إلى معرفة علاقة الزوجين، كما قادنا أيضاً إلى تجميع سلسلة من الأحداث عندما ساعد بعض مسافري القاطرة في تزويد الأم بما تريد لأشباع حاجة الطفل. فالمرأة ليست عربية عنه بل هي بعض من ماسية الذي سعى لرفضه، وسرعان ما واجه الماضي ثامية بعينين ناصتين تمكنتا من السيطرة عليه ماحوداً لبصع دقائق قبل أن تستردَّ روجة ثانية إلى نفسه مبهمة أياه إلى صراخ طفلها فالرجل الصغير هو الروجة التي تعرف ماضي الزوج وتفترض أن تراه أمياً لعمه ولها ولطفه في حالته الحالية. وكان بمقدور القاص أن يتوقف عند هذا الحد، لكن وجد نفسه خاضعاً لصوته الآخر، مصلحاً فاضلاً، يفضي من تقورت القارئ، هذه اللحمة فاسعها يوعظ مباشر يفيض بالأسراف العاطفي الساذج.

رفع الرجل عييه إلى زوجه فوجدتها تنظر إليه نظرات حريئة بائسة، فاحس بضآلته، واطرق بعينيه لقد فهمت كل شيء لكنها لم تقل شيئاً، بالحقارته كاد يزل فيخون زوجه التي منحته كل حبها وأضلاصها.

تمكنت بداهة فامسكتها بيدها وبين راحتيه، وقالت عيناه تعمفران «أنها نزوة، نزوة عاصرة لن أعود لئلهاء» وتساقت دموع الفرح من عيني الزوجة المسكينة، وكان الطفل طوال هذه المدة يهرج، يصرخ بشدة غير أن الأب لم يبد عليه اضطجر أو التذمر هذه المرة، بل قل يبتسم وكأنه يستمع إلى أعذب الألحان، فقد كان بكاء الطفل ذلك اليوم لحناً سماوياً، وإنقذه من السقوط في الهاوية، وصده عن حياة الائم والخطيئة (12).

## الرد بديلاً للهيمنة الاجتماعية:

وكان بمقدور القاص أن يكتفي بنظرة الزوجة ويود فعل الاعتدال في عيني الزوج، مريحاً لها في مثل هذه الحالة ممارسة الفعل دون وعظ وإرشاد، أي أن أداء الشخص في طريق الرقص والواجبة يعني ضمناً خروج القصة فنياً من هيمنة السرد التقليدي القايض على الشخص من الخارج. والذي يمثل هنا رديفاً أو بديلاً للهيمنة الأخرى لقيم والملاقات المتغلبة أو السائدة القائمة على الاستغلال المتوارث. وكلما تحرر القاص من هذه الهيمنة كلما فسح المجال أمام شخصه لممارسة الفعل. كما يتأكد في قصة تصلح أن تكون مثالا لنقلة الأخرى في طرح الشخص الصغار ممارسين للفعل ومالكين للحياة الإنسانية. وهذه القصة هي «الرهان» التي احتوتها مجموعة شاكر حصناك الأخرى «عهد جديده» (مكتبة مصر، 1951). إذ أن صوت المتحدث المتعلم كاطم لم يلجأ إلى الماضي لاسقاط تصوره عن الأحداث وأشحوح، بل ترك القصة جزئياً تأخذ مداها من خلال المزاوجة بين السرد والحوار والفعل، لتعرف عن صديقه العامل حمود حرصه على ضمان مستقبل ابنته حميدة، الجميلة التي تعاني عيناها من تشويه



يستدعي العلاج. وعندما احتدم الرهان بين شيخ خضير وأحد أعيان المنطقة من شدة البرد واستحالة السباحة في النهر، تلوح حمود لعبور النهر سماحه مقابل خمسة عشر ديناراً. وانجز المهمة، وحصل على المال لكنه عانى من نزلة صدرية ومصاعفات أخرى أودت بحياته مفسحاً عما كتبه منذ أيام قاتلاً لكأنهم أن المبلغ يكفي لعلاج حميدة، تاركاً لنا أن نستعيد حديثه مع كلظم وورغته الدفنة في أن تكون ابنته زوجاً لصديقه. لكن القصة معنية بطرح حمود «رجلاً صغيراً، مضطهداً مستغلاً، يفسوه» إلى التهلكة. كما تدفع لشاة إلى الذبح... 82. كما يعلن له كأنهم لم يكن حمود مجهول ذلك، فتتصميت به المستكينة تهدف إلى انقاذ مستقبل ابنته حسب تصويره في ظل تلك الظروف والقيم. كما لن اداه أوجد مريداً من العناد والمواجهة لدى كأنهم معا دعا الشيخ وصحبه إلى اتهامه بالنزق والحماسة مادام يترك ذلك الاستقرار الذي سادت من خلاله قيم الغلبة والنفوذ والسب بأقدار الناس ومصائرهم. أي أن القارئ يلمح استنتاجات مناسبة في مثل هذه القصص لا تشوبها المباشرة في الرعب كثيراً ولا تحول دون بلورة بعض سمات شخصيات الصغار نزعات السرد الوصفية الخارجية.

ورغم أن القصة تتجاوزها للانتقال الكلي للظروف من خلال السرد لم تتحقق تماماً، إلا أن الثغرات التي ترافق هذا الانتقال تكاد تصبح نادرة، تتبدل أثراً أملم قدرات أخرى حتمها الوعي الأحسن بمعنى مشكلة الواقع، كما تقسح عنه الدراسات الأدبية التي احتوتها بعض المجلات والتي عالجت معنى القصة الحديثة أو الواقعية واتجاهاتها من خلال رصد حريص للاحساس الأخرى ولجنس القصة الحديثة نفسه، وهو ما سنأتي إليه

## القصة النفسية:

وثمة وعي آخر بالشخصيات يأخذ بالوسوع في الكتابة، ليتبدى في قصص تعتمد الاستبطان النفسي للفرد. مهما بدا مبهثاً أو مغلوفاً، تتدور المزايا المتداخلة على نقل داخله، مكتظ بالانفعالات العميقة والتداعيات القريبة، ليظل عيك وجه «عبود» لدخله قصة تحمل الأهم ذاته، بينما يجري أحداث القاص عبد الملك نوري على كلبته لتتناكد أمامنا انفعالاته وغرائزه الغامضة التي تنفجر أمام قوة الإغراء الذي يعكس الخارج، ينسلك ومترفيه، بينما يصبح المكان نفسه، تقاطع الشوارع، عدسة القاص للاطلاع عن الخارج، لا بصفة معرضاً للتصوير، بل على أساس كونه مولداً للغرائز والانفعالات والتداعيات التي يحور بها داخل الفرد. وقد يتعامل المجتمع مع هذا الفرد على أنه ثانوي لكنه يمتلك ورغم ذلك أساسياته واهتماماته وآماله التي لم ترد في القصة من قبل. وحتى عندما يتعامل المجتمع مع الفرد على أنه أكبر من واقعه، يأتي القاص ليعيد تكوين النظرة في سياق «احتمالية أشد تتعد عن الافتراض والتمني» كما هو الأمر في قصة نوري الأخرى، «الرجل الصغير»، التي تحيل العنوان الذي يفترضه المجتمع في كل طفل إلى الواقع نفسه. واقع الطفولة المنكوبة المعذبة التي يعاملها الكبير على أنها درجولة مطلقاً بينما يمتحنها الواقع في مواجهات مضنية شاقة تحيّلها ثانية إلى المجتمع متسللاً بالأم. المنكوبة المريضة التي تكاد تودع الدنيا، لتطالب هذا المجتمع بالعناية من جور الرعب والخوف والهلع في شوارع واحدة من الضواحي القديمة عندما تخيل الطفل



أصوات العربات في تلك الليلة المظلمة على أنها أصوات الجن الذي يطارده وهو يبحث  
ياثماً من أخته عليها تعين أمه في مرضها الأليم.

ولم تعد موضوع «الغيب» أحد قضية اجتماعية حسب، تستحق الملاحظة  
والتنديد، بل لحالنا القاص في نقلة الوعي هذه إلى داخلها، وهي تبصر اليتيم أمامه، متمثلة  
بالأشخاص، وهمومهم وتطلعاتهم ووجعهم وغرائزهم، في حركة رصد متداخلة عبر  
عيني سليمة في (العيون الحضر) لغزاد التكرلي؛ تعال حسبها إلى هؤلاء مرة وهم  
يسمعون فيها، إلى سليمة ذاتها بهمومها وحسها للفتى الغامض المناقض في بقية،  
الذي أحبه دون أن يقدر على موقف حاسم إزاء نفسه وإزاء صحبه، ليوقد في نفسها  
التعبد، والرفض، له ولصحبه ولمجتمع برعته، بعدما استعادت في لحظة الحب تلك  
ثقتها بنفسها ورفضها لكل ما يحول دون هذا الحب.

وقد تتحور الغرائز الغامضة في انفعالات قاتلة في (الغراب) لغزاد التكرلي، عندما  
يشعر الزوج بعيني زوجها تلومان في الخيانة، ليصبح اليوم لحظة الكاتب للدخول في  
مأزق الشخصية الشرقية عندما تريد لقناع والحقيقة في يد واحدة، خالصة بين لائمين،  
لتندفع في كبرياتها إلى النار الجسدي بعد ذلك الامتهان النفسي، وتقتل للروحة موتين،  
بيما يصبح معار القصة الموضوعي (أي قصة الغراب التي نحكى الروحة لاستنها)  
قصتها ويكتفى في آر و حد وتمهد الكاتب السيمي أو نهايتها الفاحشة

ويمكن أن نجد الغرائز المعقدة مولدة لانفعالات أخرى في ميدان لم تألفه القصة  
تصريحاً، كما هو الأمر في قصة **التعديل** إسطنبول للقاص نفسه، عندما كان أبو جبار  
يشغل رغبة عند مرأى روج ابنه **الشابة** التي لم يرول ابنه عاجراً عن مضاجعتها في ليلة  
الرفاق، ليتعبر الأب شهرة لها واحتقاراً لضعف ابنه، فتفجر هارماً وهو يفتسها في  
مشهد تتلاحق فيه الحركة، بغة مليئة بالألوان والتفاصيل، تنقل القصة إلى الصورة  
المتحركة التي لم يألّفها السرور من قبل، وبكلمة أخرى، فإن الوعي أوجد انتباهه أخرى  
للرجل الصغير، ليطلّ عليها بمشكلاته وهو جسده وانفعالاته، لا أن نكتفي بالاحلال عليه  
من خلال السرور الخارجي الذي اعتدنا عليه في انتبازين السامعين.

### 3. القصة العراقية في الخمسينات: حدود التجريب وأفاق الحداثة

لم يزل مفهوم «الحداثة» عرضة لكثير من الاحتجاجات جراء طمعة الحداثة ذاتها  
وتنوعاتها وأماقها، وقد تجدد الاستعانة في تحديده مفهومها أدبياً بما قيل عنه في معرض  
الحنس أو ليعي أو الاعتراض، كما أورده في مثل هذا السياق جورج لوكاش مثلاً في  
سلسلة مقالاته الثلاث التي ظهرت عام 1955، مجموعة بعدد في كتاب بعنوان «معنى  
الواقعية المعاصرة»، وليس المقصد، فها هو ما احتوته المقالات من معرفة دقيقة وتصيلية  
بالأدب الأوروبية، بقدر تبين ملامح الحداثة التي قام بتوصيفها في مقالته «أيدولوجية  
الحداثة»، الذي يقول في مطالعها «ليس مسعوماً البتة أن نقى أكثر المدارس الأدبية  
تأثيراً اليوم ملتزمة معقائد الحداثة المضادة للواقعية». وبغض النظر عن الطمعة  
لايدولوجية لخطاب لوكاش المحتمل للحدل العكري السائد حينذاك، فإن اعتراضاته



تتضمن مواصفات الحداثة الطروحة في ثقافته الإنسانية من ناحية التأكيد على:

- التقنية الفنية.
- أسلوب التداعي الحر
- حرية الإنسان والشحوص
- الإحساس الغامر بالانقطاع عن الآخرين
- تفكك الشخصية الموازي لتفكك العالم
- تبني الشواذ والمهزئين والمختلفين المنحرفين
- اعتماد حركة السارد في مواجهة واقع ساكن

وعلى الرغم من أن هذه المواصفات وردت في معرض الانتقاد والندحس في تلك المقالة الفنية بالجدل الواقعي الماركسي في حينه، إلا أنها يمكن أن تخرج في أيد مجادلة على أنها السمات الفعلية لما نسميه «حداثة» أدبية داخل النص مقارنة بما تناسس ضده أو فوق انقاضه قبل عقود عندما سادت موجة مؤثرة بعد الحرب الكونية الثانية. وعندما نتأملها كمواصفات للنص الحداثي في الأدب العراقي مثلاً نكون أكثر قرباً من الصواب وأكثر ابتعاداً عن الزلل.

والحداثة ليست متابعة للحدث وملاحظة للتجديد، بل هي تدفق آخر للتجارب والتخطي يقوم على التعارض والتفويض والاعتراض أي أن أشكال القصر المألوفة في القرن التاسع عشر في أوروبا شهدت حداثة خاصة عند أدغار آلان بو على الرغم من أن ما جاء به (بو) لم يحقق مداه أو تأثيراته في السباقات المألوفة حينه، بينما تبقى شتى التجارب الأخرى تجديدية، لأنها تعتمد الانساق الدارجة، ساعية نحو التجديد في إطار تلك الانساق. وما يقال في لقصة يقلل في الرواية أيضاً، على الرغم من أن فلوبير في فرنسا ودستوفسكي في روسيا وبشر في إنكلترا جعلوا حياة جديدة للرواية لم تكن مألوفة كثيراً من قبله، لكن هذا العهد كان تجديدياً، بينما سكت ابتكرات (دوف) و(جويس) بمثابة تجاوزات خدائية للمألوف باتجاه آخر خارج الانساق المألوفة. وقد لا تتشكل الحداثة الأدبية خارج النص الأدبي، على الرغم من أن لها قضاياها الواسعة التي تتضمن هذا النص وتؤثر فيه وتدعو إليه، بينما يبقى التجريب شذوذاً داخل النص وخارجه يتوتر قلقاً ضد الرتابة والتقاليد، بادناً من فضاضات الحداثة ومن قلق العصر وتوترات النفوس، تتحكم فيه هموم واضحة مرة وغامضة مناقضة مرة أخرى ولهذا تراه يقضي إلى أكثر من شكل واندفاع. كما هو الأمر في القصة العراقية في الستينات، قبل أن يخذل أو يلتقي بغيره أو يتوقف عند الحد الذي يعده مرساه الأخير وتبقى النفوس برغم ذلك تتباهى بهوى قديم للمشاكسة، مولعة بالناس والاحيلاف الذين لا يتسع لهما لشكل الذي رست عند أقلام أصحابها أن مشكلة التجريب تكمن في يتابع نجاحاته ومحددات سبلاته، فهي تناسس في النزوع المفض نحو جعل الشكل الأدبي بامضاً بما نحول به الذات، وحيث أن هذه لا تلم أو تعي ضرورة بما سريد ترميها ورغبة، تبقى الحالة السائدة للتجريب معلقة بين الرغبة والواقع، بين الهم والاداء، وإذا تنسني الحداثة في النص، كما هو مرها في العنود التشكيلية والحياة العامة من خلال شروط موضوعية تلتقي غالباً مع الاشتراكات الخاصة بدوات المبدعين الحساسة إزاء هذه الشروط، لا بد من أن تتقاطع مجساتها وتصوراتها ومبادئها مع ما هو سائد من تقاليد، تماماً كما تتشكل أجوازها في قطيعة صارمة مع ذلك السائد، بحيث



تستمر هذه الأجواء أو الفضاءات في تقديم متنفساتها الإبداعية من جانب وتشريع ما هو جديد في انقاض ذلك القديم من جانب آخر، ولهذا فإن «التجريبية» المتسلحة لها جنوبها في الفتحة، ما دام «الحدائي» يعني مسبقاً مستلزمات نزعة التحديث التي تتضد على انقاض ما هو مستقر ومكرور في التصورات والتقاليد والأعراف وسبل التواصل، أي أن «الحدائي» لا ينطلق من فكرة قائمة أو يتشكل خارج الوعي الجديد، بل ينبغي أن يكون ضمن مؤثراته فيه وفاعلاً أيضاً، وأضد هذا الوعي في نصروته، مدققاً فيها، متأملاً «مجريته» ضمن ما تحتمه عليه آفاق وعيه وتكوينه وإحاطاته المعرفية، ناقدًا نفسه قبل أن يتقبل نقد الآخرين، متماثلًا صبره إزاء هذا النقد «الداخلي»، مجتهدًا نحو تحسين النص عاملاً بالرأي الجديد، متحللاً نسجاً من فزق «التحريم»، المكاد الراض المعلن ناصية ارتياح داخلي تتيحها له نفسه المهمومة ونهضة المكدود، هنا تتصح ملامح النقطة في سياق كتابة القصة المراقية بين حيل «الحدائيين»، عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ويزار سليم ومهدي عيسى الصقر ومن تلاهم، وبين تجريبي السنينات وسابقهم والمهدين بهم أمثال محمد دورنامجي ونزار عباس ويحيى عبد المجيد، ويضيق بين هؤلاء رهط المحاكين الواقعيين كعبد الرزق الشيخ علي وغائب طعمة فرمان بعد أن احتشد شاكر خصباك في تجاوز «النقل» التفصيلي للحياة الذي شئت عبد الملك نوري نقده ضد في خسراته وصوره القلمية التي احتوتها مقالاته في «آخر ساعة» عام 1953، ورغم ما عنته هذه المقالة وجيلاتها من انتقالية في الوعي، وما اشتملت عليه من تصورات إزاء الأسماء والتقاليد والأعراف السابقة وشروط الكتابة الجديدة، فإنها لا تعني وحدها التكريات البطرية أو التسويغات الإبداعية التي تتشكل منها فضاءات الحدائ الكلية وقياساتها النقدية، وبالأصابع إلى ما أصبحت عنه محلة الفكر الحديث في منتصف الأربعينات وتفرق في ثبات مجلة اللسان في نهاية المرحلة نفسها، وما تداولته الثقافة الجديدة في مطلع الخمسينات من نظريات بخصوص الديمقراطية تحديدًا وما مهضت به مجلة الأسبوع من نزوع تجديدي، فإن الأفكار الجديدة كانت تظهر في محفل الحياة ذاته، في المقاهي والبيارات والجمعيات الدراسية، كما يبين في مذكرات ويوميكات جواد سليم والرسائل المتبادلة بين عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي مثلاً، وشأن تظاهرات التجديد تتأسس «الحدائ» في المصووص والنتاجات الماثلة على أصعدة الإبداع مسيطرة للنزوع الأوسع الذي يرتد على رموز التقليد ما يحتم وجود «تجديات» بهذه الرمور ورغم ما تمثل من تأثير وحضور في مجتمع لم يستعد بعد في هيكله الأوسع لاستقبال ما هو حدائي، فالحدائ في التكوين ذبقة القلة وقلق النفوس الحساسة واستجابات الانهاس الواعية للغير. لكن هذا النحصيل لا يعني غياب «القلق العام»، المررد الصموت اأدي لا يمتلك القدرة على الإفصاح(13).

وإذا كان الحدائسون يتجهون لنقد الرموز التقليدية، كالجواهرري ونو المور أيوب، بالمسبة للشعراء والقاصين في مطلع الخمسينات، كما اشرت إلى ذلك في «نزعة الحدائ في القصة العراقية»، فإنهم من الجانب الآخر ليسر ب تلك الدرجة من العقوق التي تجعلهم يتكبرون لكان هؤلاء، بل عالمًا ما ينظرون إليهم بأجلال خاص ينجه ضمنا نحو عربل المكانة، عن «المنتوج» وهكذا، تراهم صد «شاعر الخطابة الكلاسيكية» - أي الجواهرري - على حد تعبير عبد الملك نوري، تمامًا كما أهم يقفون ضد «ذلك العملاق الكبير ذي القلب الطيب العمم الذي تارحج يوم في امقنا المائج، قلا نكاد نجد له طلاء».



وبكلمة أخرى فإن الحدائي يوند على الرموز التقليدية جواء وعيه الجديد، وتزوجه الحدائي، وانتقاده لنفسه، ونحوه هو الآخر، لم تكن تمتلك شروط وعيها اللازم بعد، وإذا كان الشرط الأول هو امتلاك الوعي الحدائي، فإن هذا الشرط يعني ضمنا ارتداد عن الآخر، أي الرمز التقليدي، كما يعني ارتداد عن الذات، بمعنى أداته مسيرتها الماضية، باتجاه الحاضر هنا يكمن سر مشروع الحدائة، بصفته ابتكارا هو الآخر، ابتكارا للذات واعية بالمستجدات، وليس تمنيات تظهر في بلاغ، كما سنرى عند جماعات التجريبية المحضة. لنقتطف مقطعا صغيرا مما جاء في حور عبد الملك نوري الخاطمة آراء علاقة الذات بالوعي المعاصر قبل لحظة الارتداد والنقد.

«كنا طلابا يا فعين، تعلمنا سورة من الحماس والتوق إلى معرفة أشياء كثيرة وكانت تهر الفلسفة الطرية قطعة من الشعر المانع، وتفرق أعيننا بالدمع أمة روضة رومانية على وزن ما جدولين أو عادة الكاميليا أو الأم فرير أو روفاتيل يومذاك كنا نتوق أيضا إلى معرفة الكثير عن الزهرة التي انبتت من الناس الذين نعيشهم كل يوم وكنا بعد إيفاق هائمين لم نستقر على قيم ثابتة في الحياة. ولم يتكون لدينا حس فني ناصح، ولم نتعود أمينا الغور إلى أعماق ما نرى وما نقرأ» (14).

أي أن أفق ما قبل التجديد في الآداب والفنون يقترن أيضا بحدود الواقع نفسه وبعلاقة ذوات الفنانين والكتاب بهذا الواقع. وهي علاقة تنمى في حدود «الحساسية» الفعلية لديهم آراء هذا الواقع، من حيث الانشداد «الروماني» القلق من جانب والرغبة في التحرر أي في استطلاع هوية الذات، من جانب آخر. ولابد من أن يعني هذا الانشداد المزدوج عدم الاستقرار من جانب وانعدام الرؤية الفنية والمهادنة الذهنية التي لا يفرها السطح من جانب آخر. أي أن الخلاصة التي أوردها عبد الملك تقصص عند التدقيق عن شروط التجديد، عن معنى الوعي لذاتي والموضوعي والقدرة على التحليل والنقد في السياقين المذكورين على أصعدة تشرح الواقع بقدرة، وتحديد معضلات الوعي أسبق وانعكاساتها في حدود الرؤية القيمة والقيمة.

وعندما نشرع في توضيح خصوصيات التغيير نرى أن الردة ضد أقاصيص ذو اللون أيوب، هي ردة ضد ذلك (السرد السطحي)، و(عدم التعمق وراء ظواهر الواقع)، والعروف عن (الحس الإنساني المشترك) وغياب تقصي ذلك (التبار الذي يجري أبدا في الخفاء)، والاحتراس من ذلك أن الحدائة نبوي وعيا عند تحليل الآخر عن أنه «كسول» يكفي الرضا الآن بجهد وبأسلوبه، بما يدعو دائما إلى ملامسة الخارج، وبالتالي فقدان ذلك القلق المفروض تلك الرغبة الملحة لتأمل الذات، وتقصي الدربة، والكد المحس لالقاء الحراجز التي تنتصب بين التدفق الداخلي الذهني وقدرات سكبها نصا ولهذا انصب نقد التكرار وبعد ذلك لبعضهما البعض في مراسلاتهما، مثلا، على رفض التكرار البلاغي والصور الجاهزة أسلوبيا واستسفاف «الغذائيات» التي يمكن أن تتكرر حتى عند زملائها أمثال مزار مسيم، مقترحين على بعضهما باستمرار إعادة تكوين القصص، بحيث تشكل الملاحظات والمقترحات في ضوء السياق الانتقادي - الارتدادي السابق مشروعا تطوريا، لا بد منه ومن شروط الوعي به عند المضي في الحديث بصفته بزوغا قصديا في سياق اتجاه تحضري عام داخل المجتمع المتغير.

كان عبد الملك نوري يؤكد مثلا على «العبرة الموحية» مميز بين «النقل» و«البقل» (المحب) للموضوعة الاجتماعية، بين شو اللون أيوب وشاكر خصصاك، منتقدا عند غاث



لغة قرمان «طريقة تناول الأسلوب» كما ذكر ذلك غائب طعمة فرمان نفسه (14). وهو برغم ذلك ضد السعي للحوار للمفارقة المفاجئة أو «المذكبات» كما سمى عند نزار سليم، والتحدث عنده يتحدى بالواقع والتأثر سوية دون أن يدفع الأخير نحو الانهيار الذي يبعد القاص عن محيطه

ويضيف له فؤاد التكرلي تحذيراته هو الآخر إزاء مسعى عبد الملك نوري للانجرار في المكرر البلاغي والتحقق شعريا في تشيد الأرض و لحياة والغرماء والنمل الطويل وكذلك في السباح الرمادي، إذ أن القصة تخلق الواقع حلقا منيا لتكون واقعية، فهي ليست شعرا كما أنها ليست سردا للحوادث. لكنها يمكن أن تنبثق تدنقا يزيح الهم عن روح انقاص، كما فعل لتكرلي في أول قصاصيه غير المنشورة، الفارقة في السأم الوجودي من جانب وعموض الغرائز من جانب آخر. يقول عن ديصقه في وجه الحياة: كنت أريد أن أضع مشاعري على الورق لأتخلص منها. لأواجه الحياة بقلب مطمئن وفكر صاف (15)

لكنه يطري عبد نوري تلك العزلة في السذاجة والعمق في قصته «عبود» كما مثنى على (الرجل الصغير) لأنها تمثدي صفا تلمس حسب تعبيره. أي أن الرصد النظري عند الاثنين كان يجد تطبيقاته في كتاباتهما، معتمدين هذه الدولات للتشديد والتنقيح والمعالجة، وحتى إعادة التشكيل، كما فعل عبد الملك نوري في قصته امرأة من لحم ودم، التي أعادها مشكلها الجديد تحت عنوان ثمين بعد أن نقل القصة من حادثة متكررة عن قرف واشمراز أمين عثمان من البعي التي ساقه معها القواد إلى نص فني يمتلك ايحاء وفاء من خلال الانتقال بالأجواء إلى أخرى، تصح فيها حركة إخراج أصي لتدبيله في لحظة ارتبك أمام البغي العجفاء نقطة ارتقاء بشخصه، ورائحة الحبيبة تفوح من المنديل لتجعله يركل على نفسه وعلى ذلك البرقي الجريزي (ارتداد حق بها بعيد، شأن القصة الفنية «بقراءة» بأفسيوس المحاكاة ونقل التقيريري، أي أن مشروعة الصائفة تتجاوز الرغبة وحب الاستطلاع والتطلع نحو الكمال باتجاه نشاط الموضوع، أي الواقع، من اللاعبة السطحية عبر «تجريبية» مستعرة، تخضع النص للمراقبة والتدقيق في ضوء مستلزمات موعدها واستيعابها بوصف وسواء تمت معالجة النص وإعادة تكوينه من قبل للكتاب أنفسهم أو من خلال مداولاتهم مع بعضهم البعض فإن الأجواء كانت مهيلة ومعدة للقبول بعشري لتجديد من جانب والحدثيين من جانب آخر أي أن التجربة الشعرية، على سبيل المثال، اهتمت ظاهرا بالجديد لغياب الفكر الحداثي الكلي الذي ينفذ المدقشات في حدود معضلات التقعية والفاقية ولتي بنت كائنها المشكلات الأساسية، برغم أن واقع النصوص الشعرية يكشف عن وعي حداثي تفجر في صياغات ونفى وانساق جديدة عن أصعدة المكونات السياسية - الاجتماعية للرؤية الشعرية التي يتشكل منها النص كان القاصون، على خلاف وضع الشعراء، أكثر انصافا بصوت شاتي الحديثة، لا سيما صوت نوري، كما تؤكد الاشارات اللاحقة لعائب طعمة فرمان.

وعدا الوعي بمستلزمات التشريع الحداثي الجديد فإن الحداثة القصصية لم تتأكد في قفار الرقص «التجريبية» المطلق الذي سنواجهه في العدد التالي والذي مهدت له مجموعة نزار عباس وغيره من قاصي نهاية العقد الأسبق؛ ذلك لأنها لم تظهر عن ذهن مازوم أو منفعل أو رافض، بل عن أذهن تعففت بقيتها الداخلي في ضوء شاذية لاشدات



للواقع والتفتح على النتائج العالمي، لكن الانشداد للواقع يمتلك صدقه الحاضر من خلال  
رقص المكرور والسطحي لغة واسلوبا صاها، لدرجة ظهور حساسية واضحة لا إزاء  
المسود البلاغية المستهلكة حسب، تلك التي تعني كسل الذهن وفقدان القدرة على  
تحسس الواقع: بل إزاء الطلح الشعري أيضا الذي يحيل النص إلى تهويمات في الفضاء.  
[ذن ما واقعية الحداثي؟ هل هي مجرد الجري وراء ذلك التيار الحفي الذي يلوح  
إليه دوري؟ إنها أكثر واقعية من ذلك النقل الذي ساد في القصة من قبل، وأكثر صدقا  
وتحسسا من تلك الملامسات المساذجة للأحزان والشجون والآلام والمدايات. ولهذا لم  
تكن تنعكس أو تظهر تماما في كل ما كتبه شاكرك خصبك ومهدي عيسى الصغير وعبد  
الله نيازكي ونزار سليم ورزنامجي، وحتى عند الملك نوردي في رسل الإنسانية مثلا.  
لكنها ظهرت عند هؤلاء في بعض قصصهم، كما أتبع لها أن تظهر في سياق ذلك التيار  
عند التكرلي، الذي تتكامل عنده القصة الحديثة مفهوما ولعل الموضوع الذي انشده الله  
الجميع ليس تفاصيل الحياة الاجتماعية، بل الزاوية الخاصة لهذه التفاصيل، تلك التي  
تجتمع عندها في بؤرة من حلال عيني المارد الذين تزعجان عن هذه التفاصيل غبار  
السني والتقاليد والاعراف، ليسفوا المارد نفسه ليس العليم أو الأمر المهيمن في الأعمال  
الواسعة بل «الرجل الصغير» نفسه في قصة الطفل الكبير<sup>(16)</sup> لمهدي عيسى الصغير مثلا  
مدفوعا إلى تلك الزاوية الخاصة لأكثر من سبب ليحيل النظر بين الزوجة الشاب وزوجها  
الذي يستغرب حالها وهي تواجهه ببرود بعد أن مرق رسائل الحب، متصورا أنها  
تتضرع إليه كلما رآته يفعل ويشور كما كانت تفعل في السابق، كان ينظر إليها هامسا  
بنفسه أن ثمة شيئا انكسر في داخلها يصعب إصلاحه لم تكن عيناه وحدهما تبصران  
المشهد، بل كان السارد<sup>(17)</sup> القاري هو المنشئت في هذه الرؤية، هنا دام الإدراك به اسمه  
وصداه وجذوره في التكوين الاجتماعي الذي نظر إلى الزوجة على أنها المنخرعة دائما  
ورؤية الرجل الصغير مجازا تكاد تصبح الرؤية الواقعية النفسية لأبناء الجيل  
نفسه، أولئك الذين وجدوا أنفسهم يستزيدون من الرعي والإطلاع والترف على الواقع  
من خلال متطور لم يزل يافعا إزاء التقاليد، طربا إزاء ما تحجب وتجمد معدهما إزاء  
الترف المتراكم في اللغة والحياة والذهن، حرا إزاء القيود والاعراف، مقلدا إزاء الكهولة.  
ولهذا يتشكل تيارها الخفي في عيني طفف عبد الله نيازكي في درهم<sup>(17)</sup> عندما احتضنت  
كفه الدرهم الذي تصوره تطميحا لأسد منه لحاجاته «سوة بغيره من الأطفال، ليسهل  
ذمته بالذي تحتضنت كفه، فيخسر المنفعة التي كانت ميسورة له كل يوم برعم فاقته،  
فيقرر العودة إلى أمه ليرحمه بها، لكن الرؤية هنا ترسخ لرغبت القاصص في الغذلقة  
الفاحشة، عند عبد الله نيازكي كما هو شأنها عند شاكرك خصبك في الخاتم الألماني.  
صحيح أن زاوية النظرة التي تتحكم في النص أكثر مقاومة وحيلة من الرؤية البريئة،  
لكنها ورغم ذلك تمر عبر شخصية مهزومة ومقهورة تتصور أن مقدورها مقارنة  
الحيلة بالاحتيال، لتجد نفسها بعد مكابدة مهرومة ثانية إزاء تكوين أكثر حكمة، وقد لا  
تفسح النجاسة عن افادة كلية للذهن المكور في هذه القصة مثلا، لكنها قد تنلور في  
تحولات حادة ليست عميقة ضرورية في بعض الأحيان، كالفار لمرار سليم عندما تتبع  
القراءات لمزوج أن يسقط إعجابه بال مخلوقات على روجة لتفاجأ إزاء ما تعده أهانة أي أن  
التحول الداخلي لا يتوازن ضرورة مع الواقع الخارجي، أو مع الاعراف والتقاليد، تماما  
شأن النصوص نفسها عند التكرلي عندما أثارت استياء عامر رشيد وجمعت إلى انتقادها



على أنها غريبة عن الواقع، حافظة بالشخص من النحرفين والغامضين والشواد والمقطوعين عن جذور السائد بينما دعت كاظم جواد إلى انتقادها على أنها سرقة.  
لكن الرؤية ذاتها، رؤية السارد - القاص في آن واحد، يمكن أن تتوزع في سلسلة من الإدراكات المترامنة، والتي غالبا ما تظهر ثنائية، بين البشر وما يشكل معادلا لهم من المخلوقات، كما هو الأمر عند نوري في قصته عبود عندما تتشكل النظرة من خلال انتقالات بين عيني عبود وذمته وبين كلبته وأحاسيسها أزاء ما يدفع عبود إلى هذه لمواقف الفاصحة في ساحة مكشوفة بعدما أثارت مشاهد الفتيات المارات شجوه وغرائزه. وتتشكل ثنائية مماثلة في قصته لأخرى ريح الجنوب (18) عندما تنتقل عينا لسارد بين خصيرة والديك لترح حالتها الاجتماعية وهمومها وتصوراتها من خلال هذه الشائبة.

ولا تستعيد هذه الرؤية براءتها الكلية إلا في نصه الآخر (الرجل الصغير) (19)، لا تحكي القصة واقعة طفل تطلب منه أمه المريضة - ومعها مجتمع مماثل - أن يستعين بأخيه المزدوجة في مكان ما في المدينة لتأتيها لحظة الاحتمار هذه وعندما ينطلق الطفل يحمل معه عيه توقعات أمه والمجتمع الذي يريده وجلا، ويتمص الدور، ليحل مساء في صبة مظلمة تترأى أمامه أصواتها وهمماتها سورا وأشباحا، ليرجع طفلا مقهورا يستجد بأمه وهو يركض مذعورا، ليصبح الخطاب المرافق للقصّة في هذا النص تمريفا بمرامق التقاليد والأعراف وناسيا على مرارة الطفولة في الواقع المحتضر.

وتمسك النص عند الفكرلي مساعي التجزئ والتوزيع بين الحدث واحطاب بتنحك زاوية النظرة الراصحة في البنية الكلية للقصّة، وهي زاوية نظرة وجودية في لعالب لكنها تفتح أفقها للحياة مرة وتحيل في سلسلة من الاشتاكات العامة والخاصة مرة أخرى، لتبدو رؤية «الرجل الصغير» مجارية غالبا فهي رؤية المكاسدة والحرمان والقلق والرغبة والعزيرة الغامضة ومواجهة الذات والمجتمع والكابره وانتعزق الشرقي لدى الإنسان المحروم. وتكاد النظريات ومنهجها المختلفة تجد ضالتها في هذه النصوص، ورغم أن هذه النصوص ترفض فرضيات النص المتكررة للوطائف، إذ أن صفة محمد جعفر في الوجه الآخر ليست صراعا مع الزوج العمياء، بل هي صراع مع نفسه في إطار جدلية الوجود والعدم، نحتدم عندما تزهو الرغبة عنده وتتشكل الأنا قوية، وتضمحل عند لوم إسماعيل وعيره، لتتمو ثمانية عند صراي العجور التي تدفعه تستقبل الحركة الجارية بابتهاج أو عند مرأى الانتظار المدحور للحسان الذي يستقبل سقطلة الموت، لتتشكل هذه في سلسلة من العقد والانفراحات بين الدهن والخارج في علاقة متجاذبة - متحارسة، تتعمق وصفيا ودلائيا، وقد توقض النصوص البحث لوظائفها عندما تتلمسها الرغبات الغامضة، التي تتأزم لتنفجر على الرغم من كل القيود والتقاليد والأعراف، في اجتياح جنسي عارم عند أبي جبار في القنفذ المنطفيء (20) يرفض استجابة له، ليس جبارا وحده بل ومع كل المحرمات والأعراف، لكنها ليست الرعة وحدها التي تدفعه إلى هذا الزنا بل شعوره الغامض بالكرباء الزيفي أراء تخاذل ابنه أمام تلك الجسد الشاب لهيبه التي كان يرغب لنفسه لولا الاعتراض على عمره وقد تجده في الغراب (21)، التي امتلكت معادله كاملا في القصّة الثانوية التي تحكيها الزوجة المدحورة لطفلتها قبل أن تستقبل كبرياء الزوج المنحدر أمام نفسه وهو يمارس الحس بعلها وعلى مرأى منها، قاذلا استياعها كما يقتال جسده المذهب وتبقى هذه الكبرياء



المكابرة تتخذ اقتعتها المختلفة في ضوء متطلبات الرغبة العاصفة للرجال الصغار، أو برولا عدد رغبات المجتمع، الذي يدفع عبود في الطريق إلى المدينة (22) للشروع بصرب احته لتخلفة استجابة لطلب حالته التي تدعو، شأن مجتمع صحبه يومته، لقتلها غسلا لعار يلحق بهذا المجتمع واعرافه، ليصبح المص في هذه المرة ضامنا للتوزيع الوضائفي للنس المعروفة في هذا المضمار، لولا ان ذلك «التيار الذي يجري» يبدأ في الخفاء، والذي ينشد إليه الفكرلي، يحيل البنية خارج الوظيفة منفلا منها، بينما تنحال شخصيه القصة، أو فاعلها، عند الشروع المطلوب بالفعل إلى تعيس يعجز عن لاستجابة المطلوبة، لينكي نفسه وحظه، منتصرا للانسانية دون أن يدري، غير واع بما يتشكل تسخيفا للاعراف المينة، شأنه شأن بعض المحدثين انفسهم وهم يكون حظهم ازاء مجريات بدت أشد عنوا وجريانا مما يسعون لصدده أو مواجهته

وتبقى أغلب هذه النصوص قادرة على الاستجابة لاكثر من مدخل نظري، سواء تلك التي تعتمد المحاكاة والتي ترى الحقيقة تقبع في العالم المادي الموضوعي أو تلك التي تراها قائمة في ذهن المدرك نفسه؛ أو تلك التي تراها قائمة الادراك لتشكل عند اللحظة ناتجا، لحظة التقاء الذهن بموضوعه؛ أو تلك التي تراها في صور الادراك عبر العيون الراصدة لا الذهن وقد تشبك في هذه النصوص، شأن - القصور - عدة مستويات من خطاب الاعتراف والدخس داخل الصوت الواحد لمتكلم الذي يدعوه حبه لعيني المحرم لاحته من امه (حليمة)، ان يقدم عن قتل زوجة خيه، ساعيا لتبرئة صاحته، وتبرئة حليمة، واقفا في حبال العشق نفسه الذي يحمله رقيقا كلما مر خاطره بها، لتعرض دفاعاته المتكررة المدورة إلى اختراقات قليلة عاصفة سلعت استمع - القارئ - شأنه دائما ازاء «الحوارات الداخلية الدوامية» في تشكيلات الشجر الذهني ان يروح لمتهم في المنور ما هو إلا «الضوء المسحوق» المحرك في الخوار الدرامي لقد اقمص الوعي عن نفسه (عند احتكاكه بالثقافات الأخرى وفي ظل «التوليدية والمبعدة عنه ضرورة» في سلسلة من الاساليب سعى القاص نحوها في اطار تجريبية منضمة في مثل هذه الحالة؛ ومهما بدت قلقة أو متوترة، لكنها تبني طوع ما رأت عند الآخرين، وكان الحسن بالانسان، برغم كل ما يطرحه المجتمع ضده مهمل أو هامشيا، يتفجر في شكل جديدة هي بمثابة مبتكرات المداينة تتداعي وعيا مهما وعودات بالناكورة وحوارات «درامية» وتكشف عن عثرات النفوس الجروعة الهلعة القلقة، أو تتكشف تحت مجهر يفوس تحت السطح، نحو ذلك لتيار السري الفاعض في مراعات الغرائز ولعبادات؛ هكذا هو الرجل الصغير لنوري، والقديل النطفي للكرلي والخاتم الالامسي (23) لخصمك والعيون الحضر (24) لغزاة، والتور له ايضا.

وبكلمة موجزة فإن آفاق الحداثة في القصة العراقية كانت تتفتح في ظل وعي بما ينبغي أن يكون عليه النص الأدبي، بحيث امتلكت التجريبية ابتغاشة عن انقراض التكوينات التقليدية والسرد التقوييري حدودها في هيئة مثل وموازين وشروط وتصورات عما ينبغي أن تكون القصة الحديثة عليه كما ظهرت عند الأوروبيين والروس والأمريكان في لنصف الأول من القرن العشرين؛ لكنها من الجانب الآخر حاصرت حداثتها في ميدان مجابهة الواقع برؤية جديدة يحل من القيود والاقعة واساطير الرأية، شافة معركتها بفخسوخ خاص في معبد الكلمة، متمسكة الواقع في داخل الدات مجابهة أو مضطربة أو مسحوقة أو معدبة أو متعسفة ازاء نفسها وراء الآخرين في



تداخل مشترك عند أطراف الاحتسيس والانفعالات والأعمال والطموحات والمصالح: تجد نفسها في عبي اهلين والمهزئين والنشوان والعذبين والمنفقين والادهان الحساسة المتعنة، جارية في حوارات داخلية تداعيات حرة او في لحرى درامية تطرح مفارقات الذات والواقع. اما «تجريبية» هذه الرؤية فهي تجريبية مجاز لانها عبارة عن مسعى نحو «فاني معروفة للحدث»، وهي آفاق يطمح المرء الى بلوغها كما يفصح عنها في آن واحد، مشرعاً ومفاجئاً ومختلفاً.

وبهذا لم تكن الحدث اعلاناً في فراغ أو معرضاً على أرض بوار.

محمد جاسم الموسوي

• محمد جاسم الموسوي نال دكتوراه في الآداب من جامعة بغداد في سنة 1952 (9)

- (1) مجلة الاديب، السنة 11 كانون الثاني 1952 (9)
- (2) الرابطة، العدد 13 - 14، تشرين ثاني 1944، ص 333 وفيها كان انهاء عبد الملك نوري ممثلاً أيضاً، تنظر قسمه (الرعي) المجلة، العدد 7 ايلول 1941، (ص 164)، المجلة، العدد 16 السنة 16 شباط 1943 ص 778/26

(3) ينظر (فهرست القصص العراقية)، لعبد الله احمد (بغداد: دار الحرية 1973)، ص 181 - 199 مثلاً.

- (4) حبريان (1971)، ص 47 دار الحرية
- (5) مجلة الكتاب، حبريان 1971، 112
- (6) طبعة دار الفكر / القاهرة، 10
- (7) مجلة حوار (1964)، ص 11
- (8) دار الامل، بغداد، 1946
- (9) رسل الانسانية (بغداد: دار الامل، 1946)
- (10) حديث عن دار الفكر (القاهرة 1948)
- (11) جصيد الرعي (بغداد: مطبعة الرابطة، 1954)، ص 76
- (12) ظهرت (بكتة الاطفال) في الاديب ج 4، ص 9 (حزيران 1980)، ص 43
- (13) ردة الحدث في القصة العراقية، التفسيرات (المؤسسة العربية للدراسات، بغداد 1984)،
- (14) (اخيار الساعه 2/4/1953) (بغداد)
- (15) غائب / مجلة الطريق، مايو 1972
- (16) ردة الحدث، ص 78
- (17) ظهرت في الاديب، ج 4، ص 12 (بسن 1953)، ص 47
- (18) انباء، العدد 1284، ص 19 (تشرين ثاني 1953)، ص 8
- (19) الاديب، ج 4، ص 11 (مايس 1952)، ص 9
- (20) الاديب، ج 1، ص 11 (كانون الثاني 1952)، ص 9
- (21) الاديب، ج 3، ص 13، آذار 1954، ص 11
- (22) الاديب العراقي، عند 3، ص 2 1962
- (23) الاديب، ج 1، ص 13، كانون ثاني 1954، ص 46
- (24) «الحاتم الانسي» ظهرت بعنوان حاتم الاناس، الاديب، ج 8، ص 9 (آب 1950)، ص 25
- (25) «انسي» الخضر، ظهرت اول مرة في الاسبوع، العدد 19، ص 15 نيسان 1953

إشارات:

وردت العناوين والملاحظات في متن الموضوع. لمزيد من الايضاح ندرج اراجع التالية

- (1) غائب طعمة فرمان، جصيد الرعي (بغداد: مطبعة الرابطة، 1954).
- (2) محمود العبيط، رجل الشارع في بغداد (بغداد: 1962).
- (3) شاكر خصبك، عهد جديد (القاهرة، مكتبة مصر 1951).
- (4) مجلة الرابطة العراقية (1944)
- (5) مجلة الكتاب (لسان حال اتحاد الكتاب والمؤلفين) - حبريان 1971
- (6) شاكر خصبك، صراع (القاهرة: دار الفكر 1948)
- (7) عبد الملك نوري، رسل الانسانية (بغداد: دار الامل 1942).
- (8) عبد الرزاق الشيخ علي، عباس الفدي (بغداد: مطبعة العاني 1959).
- (9) نوار سليم، اشياء تافهة (بغداد: التقدم، منشورات جماعة الفول الضائع، 1950).



تجربة

نقدية

# النخلة ليل النضم بيني لمسرحية "لبساي والجنونا"

□ فدوى ماطي - دوجلاس

المقدمة

عندما سألت صديق صلاح عبد الصبور أنه أكتب دراسة تحليلية عنه ، لم أصور أن الكتابة ستكون تحت هذه الظروف . وأنا أكتب الآن هذه الصفحات بمتى المرحون على قد صلاح ، ليس كشاعر وكاتب مسرحي ، بل كصديق وكإنسان أليف . أبقى فقط لم أندكأن ما يزال يتنا وأعجبه هذه الكلمات للكتابة عنه

وكما هو واضح من العنوان فإنني سأتكلم في هذه المقالة عن مسرحية عبد الصبور المسرحية "ليل والجنونا" . ولا شك في أن القارئ يعلم أن صلاح عبد الصبور لقد عكس مسرحيات شعرية - "مسألة العلاج" (١) ، "مسافر ليل" (٢) ، "الأميرة تنظر" (٣) ، "ليل والجنونا" (٤) ، وهذا أن يموت لذلك (٥) . وبالرغم من أن للمسرحية التي سنكلم عنها ليست للمسرحية الأخيرة التي كتبها عبد الصبور فإننا - له وأني - أفضل مسرحية كلها الشاعر المرحوم

والقصة تدور حول أشخاص يشغلون في إحدى الجبلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٧ ، أي قبل الثورة . وهم بعد أن انقلبوا في أثناء مجازيهمهم الأسبوعي على تأسيس فرقة تمثيل ، انتار هم الأساء - كما قال هو نفسه

ما رأيكم في قصة حب ؟

أذكر أنا فقط في مجرى قصة شوق الحفرة عيون ليل (٦) .

هذه أول مرة يوضح لنا المؤلف فيما السب في اختيار عنوان المسرحية . و قصة شوق الحفرة هي حب مسرحية أحمد شوقي و"جنون ليل" التي كتبها الشاعر في سنة ١٩١٦ (٧) . وفي المسرحية التي جعلت في داخل مسرحية عبد الصبور Play within a play متعب بمور ليل إحدى الشخصيات النسائية ليل أيضا . ويبدو دور الجنونا إلى شاعر اسمه صعيد . وبالرغم من أن الأشخاص انقلبوا عن تمثيل مسرحية شوق ، لم يصدأو يتمثيل الأدوار في

التي تكل نصا يقتتل على إشارات إلى نصوص أخرى ، ويربط - من ثم - بهذه النصوص الأخرى ، تسمى التضمين Inclusionality . هذا النوع من التحليل للنص الأدبي هو التحليل التضميني ، ونحن البحث في نص أدبي يقتتل في نص آخر . وعن أساس هذا النوع يشمل النظر للتدني أولا على دراسة القطعة الأدبية ، اختارة ومكانها في النص الأصلي ، وثانيا وضوحه في النص الجديد ، ومن ثم الكشف عن الرابطة بين النص القديم والنص الجديد

المسرحية

وقبل أن بدأ التحليل ، نشر كلمات قليلة عن المسرحية ، فهي تقع في ثلاثة فصول ، الفصل الأول يشتمل على ثلاثة مناظر ، والفصل الثاني على نظري ، والفصل الثالث على أربعة مناظر .

مسرحية "ليل والجنونا" مسرحية حقيقة جد ، ما طبقات حطفت ولننتج التقدي الذي سأتبنا في هذه الدراسة صيدا بقراءة للنص توضح لنا معانيه الخاصة

يتنا متكلم عن المسرحية كقراء وليس كمتفرجين ، أي يتنا سهم بالنص مكتوب فقط والنص للقول هو طبعنا نحن أيضا ، في وضع التأقد أن يبحث عنه . ولا شك في أن أثر النص على القارئ يمكن أن يختلف عن أثره على المخرج

وس الأكتفاء التي يلاحظها القارئ في المسرحية استعمال المؤلف قطعا من نصوص مأخوذة من الأدبي العربي والغربي وهذا شيء طبيعي عند بعض الكتاب ، فهو لا يقتتل في هذه المسرحية فحسب ، بل في كثير من المؤلفات الأدبية المكتوبة في العام كله ودراسة هذه النصوص الخاصة وما تليها في المسرحية من دور مساعدا على فهم المسرحية ، وعلى كشف العناصر المهمة فيها ، الحطب والزمن . وهذه الظاهرة



مأخوفا من نص آخر ، سوف لا تجبره مثلا للظاهرة التي تتكلم عنها ، السيرة :

أولا لأن هذا النص ليس نصا أدبيا حقيقيا .  
ثانيا لأننا لا نقدر أن نتبع حقا أنه ليس من يدع المؤلف نفسه . وهناك نوع آخر من النصوص التي لا تعتبرها أمثلة للنصوص الحقيقي ، هي النظر الأول من الفصل الثاني عندما ترى سيدا مثلا مع أمه تذكر الأم تربية لتوم المفضل<sup>(١٢)</sup> ولكننا لا يمكن أن نهم بأهمية الأم بوصفها مثلا للتصديق ، لأننا نرجم أن النص مستمر كحوار عادي يدور بين شخصين هما الأم والولد ، وأن ليس له أهمية أخرى . ولدينا في هذه المسرحية نوع آخر من النصوص وهو شعر سيد .

وفي النظر الثاني من الفصل الثاني مثلا يشهد سيد نصيحة كاملة له عناتها ديويجات في مهرجان يجعل كذا ، يتطريا يجعل سيفا<sup>(١٣)</sup> وفي الحقيقة يشهد سيد أياتا من شعر مارت عدة في المسرحية . ولو كانت هذه الأيات للشاعر خليل لأحترقها أمثلة للتصديق ، أي إنه لو كان لهذه الأيات وجود أدبي خارج النص المسرحي لشدتها أمثلة للتصديق ، ولكن النص مدام من يلدغ المؤلف أو شخص ما في المسرحية ، فيجب على القارئ أن يصير كآية كلمة أخرى في الحوار .

وبشكل عام فإن وجود الإطار الأدبي أو مجرد إيراد نص لا يكفي لتحقيق التصديق ، فالتصديق أساسا هو رابطة بين تصديق أدبي حقيقي .

ولذلك إلى أمثلة التصديق في مسرحية سيد الصبور ، فهناك مثلا أن مأخوفا من الأدب لغيري في النظر الثاني من الفصل الأول يشهد الأستاذ أياتا لويولت بريقت<sup>(١٤)</sup> ، وفي بداية النظر الثاني من الفصل الثاني نجد أياتا لويولت<sup>(١٥)</sup> .

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها ؟ وما دورها في المسرحية ؟ وماذا نقول لنا من المسرحية نفسها ؟ كما قلنا من قبل ، يشهد الأستاذ أياتا لويولت بريقت في أثناء حديث طويل .

لكن ما أوجبتا للحبيب ما أوجبتا أن تسمع كلمات بريقت الطيب ، إذا حين أردنا فهم الأرض لينت فيها الحبيب ما استطعنا من وطأة ميراث المائى ...  
أن نعرف حب وفيلق ورفقه<sup>(١٦)</sup> .

كما يشهد الأستاذ نفسه إلى الأيات بوصفها للشاعر لأكتل بريقت ، وبصفتها في أثناء الحوار لتتبع كلامه في الحب ، لكن هذا تحدى سطحي ، ليس واضحا من النص شعب ، بل لا يقدرا على نحو ما إلى ما وراء النص والحقيقة أن هذه الأيات من بريقت تمثل مركزا أساسيا بالنسبة إلى تطور المسرحية

بحسب سيد

لا نقش في عن لمة كنت أراما وأنا طفل<sup>(١٧)</sup>

وهو تدخل في تنادي باسم سيد مزيك ، لكننا لم نعه بكلمة بعد ذلك . وحسنا سأفهم سيد : « هل كنت بحية ؟ » لم ترد . وكانت آخر كلمات في المسرحية هي كلمات سيد

أنا وقت مقفود بين الرولى

أنا

أنا أنظر القمام

التصديق والتدخل .

كما قلنا سابقا ستكون أولا عن التصديق في المسرحية وستظل بعد ذلك إلى عنصر مهم هو عنصر الزمن في أيل وليفون . وبما أننا لن نلهم أمثلة التصديق في المسرحية إلى فهم عادي

الاسم الأول يستعمل على النصوص للأشعة من لأدب العربي

القسم الثاني يشتمل على نصوصها من لأدب العربي

ونصوص الأدب العربي لها مصدران

الأول هو أحمد شوقي ، والثاني هو لأدب النسي

ولا شك في أن أحمد شوقي نفسه كدورا لها جب في مسألة الإقام التي عند عهد الصبور<sup>(١٨)</sup> . فمعظم النصوص القصصية مأخوذة من مسرحية شوقي التي ذكرناها مجنون ليلي . وعلاوة على ذلك في النظر التالية

١ - النظر الثاني من الفصل الأول عدة مرات  
٢ - النظر الثاني من الفصل الثالث

في حين نطالعنا النصوص للمأخوفا من الأدب الشعبي مزيك فقط من خلال الألفية الشعبية التي يفتيا القرار في النظر الثاني من الفصل الثاني لكن فضلا عن هذه القطع الأدبية العربية يستعمل المؤلف قطعا من نصوص أخرى لا تعتبرها أمثلة للتصديق ، وهي قطع تتصل عن أشياء مختلفة ، مثلا في بداية النظر الأول من الفصل الأول يقر : « زياد قطعة في إحدى الصحف تحكي حكاية شرطي لفت عيناه « شيا وطفة في أحد المحطات الحفلة القمو ، فترصد في ... وسأفهم للمحضر »

وبصيف الصبح

« ونحن نحى لرجال الأمن مروهم وسلمهم للخلق الطيب ، فلاهم بلا ليل لا نبي ولا نطقم ... بل إنا نمنى لو غلبت الأمة من داه القريكة الطارئة » مثل القيمة وليس للميوهات ....<sup>(١٩)</sup>

وبالرغم من أن هذه النص يبرز بوصفه نصا

لمسرحية من أولا ، إلى اختار الأستاذ بعض الأيات من شوقي وطلب من سيد أن يكررها ، ويستكمل من هذه الأيات فيما بعد .

وفي النظر الأول من الفصل الثاني يرى ليلي وسيد في غرفة سيد هما يتكلمان عن طرفة سيد ، ليلي تحب وتريد أن تتكلم حبيب سيد ، ليس فقط بالزوج ، بل بالعلاقة الجنسية أيضا ، كما تقول في نفسها

جسمي يستاك كما تنسى الطيف أن تطلق

جسمي يستاك كما تنسى النار النار<sup>(٢٠)</sup>

وفي النظر الثاني من الفصل الثاني نجد الزملاء ، سيدا وريادا وحسان في مقهى . ثم يجيء حفل ضري ويضى أغنية شعبية . وفي أثناء هذا النظر يكشف الثلاثة أن أحد زملائهم في المجلة وهو حسان ، الذي كان في السجن ، قد صار جاسوسا .

والفصل الثالث يدل على عتام القصة ، إذ ينصب حسان إلى بيت حسان حيث يجنيه ويحاول أن يقتله ، ولكن الرصاصة لا تصيبه . وفي نفس الوقت ، يدخل رواد وسيد البيت ، وتخرج ليلي من الغرفة الدائرية وهي في ملابس بحية<sup>(٢١)</sup> وهو حسان مع حسان وزيد خلفه ، أما سيد فيبقى مع ليلي وسأفهم من علاقتهما مع حسان

والنظر الثاني من الفصل الثالث يبدأ مع سيد وليلي في نفس الغرفة . يبدو لنا أن سيدا قد نام ، وأنه كان يتأذى ليلي في أثناء يومه . ثم هما يكرران في الحوار بينهما أياتا من مسرحية شوقي متكلم عنها في على . ثم تحت ليلي سيدا على التوم . ويضا هو مستحق يدخل حسان ، فيصيح سيد ، ويأخذ كغالا كان في الغرفة ويهاجم به حل حسان . وعندئذ يصبح حسان

ظفاني المجون

ونجيب ليلي -

مجنون مجنون مجنون<sup>(٢٢)</sup>

وفي آخر النظر نسمع بالغ صرخت ينادي بأن القاهرة احترقت

والنظر الثالث في الفصل الثالث يظهر فيه الأستاذ في غرفة التحرير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم « إلا الأستاذ » أن يمشي في طريقه الخاص بعيدا عن المدينة

وفي النظر الرابع من الفصل الثالث ، وهو النظر الأخير في المسرحية ، نجد سيدا في السجن ويبدأ النظر مع الأستاذ وسيد ، وقد أعده لتدخل ليلي ونس القارئ في هذا النظر بأنه لم يجد لسيد بعد هذه الحوادث كلها علاقة بالواقعية ، فبينما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه ، يرد عليه بالتصديق إلى شعره . وعندما يسأله

هل أرسل لك دحالا وطعنا ؟



والأصل الألفي لأبيات هو قصيدة يريحت  
سمية إلى الموكدين ~~يسمى~~  
An die Nachgeborenen وهذا النص أهمية  
لا يوسعه مثلاً للتصميم حسب - بل يوسعه مشكلة  
في الترجمة كذلك - فالطريقة أن الشعر المائل في  
مدرجة عبد الصبور ليس شعر يريحت بيته. وأيضاً  
فإن عبد الصبور لم يبدلنا حل مصدره عند الشاعر  
الألفي، ولكننا نلحظ على الأبيات في قصيدة يريحت  
تتكلم عن الصداقة

Die Wir den Boden bereiten Wollen für  
Freundlichkeit  
kongen Selber mehr freundlich sein

وإذا نرى صلاح عبد الصبور لا يقتصر الأمر  
على الإشارة إلى الحب، فهناك إشارة أخرى واضحة  
إلى المكاشفي لا توجد في النص الألفي الأصلي كما  
فهنا - وليس في سبستان - حيث حكاكيف وأين غير  
الشاعر العربي النص الأصلي - فربما أقصد شعر يريحت  
من مؤلف ثان أو من ترجمة غير جيد النص الأصلي  
وعلى كل حال فهذا الأمر - من الوجهة المنهجية - لا  
يعتبر كثيراً - لأن السؤال المهم إنما يوجه إلى نسجه  
بعبارة الأبيات والدور الذي يلعبه هذا التعبير في  
المدرجة.

وبصفة عامة يمكننا أن نغير موضوعه، مهمين  
تدور حولها المسرحية، وما الحب والزمن. وفي  
الحقيقة فإن النص المنسوب إلى يريحت يشير بلا شك  
إلى هدى النصريين. وبالإضافة إلى ذلك فهذا  
الموضوع ليس مستقيماً، بل يشمل يربط علاقة  
عشوائية في المسرح - وسيبحث عن هذه العلاقة فيما  
يلي

الحب في نص يريحت، وأصبح شأنه شأن  
الزمن، إذ غرأ

«إنا حين أردنا تعهد الأرض بيتت فيها الحب  
ما استطعنا من وطأة ميراث لناضي...»

ولكن ما صورة الحب التي يربطها لنا هدى  
النص الخاص؟ في الحقيقة هي صورة رغبة لم تتحقق  
بعد - إذ لم يستطع الشخص أن يعرف - حب رفيق  
بريفته - ومن الوجهة النقدية يمكننا أن نعتبر هذه  
أبيات وصورتها في المسرحية هي الحب والزمن  
والعلاقة بينهما

أما أبيات مأخوذة من ت من إليوت  
فصلنا - كما قلنا - في أول انظر الثاني من الفصل  
الثاني، حيث يرى الزملاء في ملهى وهم يجلسون على  
حائطة - ود السورة يرحس ويحس - (كما تقول الإشارات  
للمسرحية) - وعندها نشد سعيد

السورة يتحلى، يرحس، يحس  
يذكرن مكين أنجلو<sup>(٢٢١)</sup>

وهذه الأبيات من قصيدة إليوت المشهورة  
الأخيرة حب ج ألفرد بروروك. وفي هذه القصيدة  
الأخيرة تكرر أبيات الشاعر إليها مرقى<sup>(٢٢٢)</sup>، والمحرر

أن استعمال هذه الأبيات في مسرحية عبد الصبور  
يمكن أن يفتح من وجهة العمل الدرامي - فتمن نظر  
في الإشارات المسرحية أن السورة يرحس ويحس، وإنما  
ما أقصد سعيد الأبيات من ت - من إليوت مد لنا  
هذا الإشهاد طبعاً أي إلى التحويل الذي يتم في صميم  
القارئ من إشارات المسرحية إلى تولد سعيد يظهر  
مطبوعاً وسيطاً. ومع ذلك فإن إيراد هذا الشعر ليس  
عربياً، في وجهة المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه  
الأبيات - كما احتجنا أبيات يريحت - مرة أخرى  
العناصر التي تكلمنا عنها في المسرحية

إلى أخيرة بروروك قصيدة يتم فيها البطل  
بشيخوخته. ومع أنه خائف من الس والجنس فهو في  
نفس الوقت عاجز عن التعبير. وسوف نتضح الأمر  
وعلاقته بالبطل سعيد في الجلي والفتون<sup>(٢٢٣)</sup>

ولكن هل هذه هي الأهمية الوحيدة لأبيات  
إليوت؟ الحقيقة أن هذه الأبيات ليست مهمة من  
حيث مصدرها لألفي، فحسب - بل يوسعها دلالة  
على مسألة العلاقة بين الحسنيين

في أثناء الحوار الذي دار بين ليلى وسعيد في المظهر  
الأول من الفصل الثاني نلحظ أن يكون شك مرقف  
الشخص من الجنس - إذ يقول سعيد

يا ليلى ربحي  
لنحنا الأبدية  
وجه أحب بلقوب  
ولحب ليلى

لا، بل وجه احب للمشم<sup>(٢٢٤)</sup>

وإذا علم تكن نعيد أية رغبة في الجنس،  
وبالإضافة إلى ذلك فقد يرى أن الحس لينة

وندرج إلى شعر إليوت، فهذا أن ينشده سعيد  
بأنه زميله حسان من معناه - فيجيب سعيد  
معناه أن العاهرة المصرية

تحتو نصف الرأس الأمل بأضافة التوالفة  
كي تلو من لينة نصف الجسم الأسفل  
ويضيف الزميل لأخر ريد  
معناه أيضاً

أنا لم نصبح عشرين إلى الآن  
حتى في المهر<sup>(٢٢٥)</sup>

ومع التعبير يدل بلا شك على علاقة جenser  
بالشعر المشد، على الأقل في ضمير الشخصين  
ونكتبها عندما يفسران الشعر بهذه الطريقة يخلقان هذه  
العلاقة في صميم القارئ. فبدون هذا التعبير لم يكن  
ليصبح للشعر معنى إلا لنطق الشخصين - وهو أن  
النساء يرحس ويحس ويتكلم عن ميكايل أنجلو وهذا  
هو المعنى الذي يتل على الأقل إلى القارئ الذي  
ليس له معرفة بقصيدة إليوت. وماذا يمكننا أن نقول  
عن الصلة الواضحة بين هذه الأبيات، التي تتكلم  
عن النساء، والمهر؟ هل هذا، هو رأي سعيد في

النساء؟ إلى هذه الأبيات ونضمها مما مثابة تحويل  
سباني من اهتمام الراوي إلى أخيرة بروروك، بل  
مهام سعيد في مسرحية عبد الصبور

وبالإضافة إلى ذلك فإننا لو نظرنا إلى عنوان  
القصيدة للاحظنا للملح نفسها التي تتكلم عنها  
فلنبدأ مع ت من إليوت

إن عنوان القصيدة «أخيرة حب ج ألفرد  
بروروك» يمثل لنا في وضوح نفس الاهتمام الذي يربط  
في القصيدة الأدبية ومن ثم في المسرحية. وأما  
قصيدة يريحت بصورتها يلعب دوراً أيضاً في عناصر  
المسرحية. إن عبارة «إلى الموكدين» بعدة كنوان  
تفهم بشكل عام إلى قصيدة سعيد التي يتكلم فيها عن  
بي مهزوم ينتظر تالياً بعده<sup>(٢٢٦)</sup>، واهتمام الشاعر  
ببي يثنى بعده يحس نفس الدلالة التي منحها عنوان  
قصيدة يريحت. ومن ثم فإننا نكتشف أن نصوص  
الأدب العربي المستعملة في مسرحية عبد الصبور مهمة  
حتى في عناوينها، من حيث إنها تحتمل نفس الهدف  
وهي أمثلة للتصميم حتى يصبح مرآة تنعكس عليها  
العناصر المركزية في نص «إلى والفتون»

وماذا هي النصوص العربية المستعملة على  
أساس تصميمي؟ كما قلنا سابقاً فإن البيوعبي الذين  
استخدم منها صلاح في الأدب الشعبي ومسرحية شوقي  
«مجنون ليلى». أما الاستعداد من الأدب الشعبي  
لفطانت في انتظار فنان من الفصل الثاني، وتتمدد  
بهذه الأخيرة القصيدة التي ينتهيها المعنى للتقرير في ملهى  
مربس

والله ان سعيد رمال لا سكتك يا مصر  
وايني لي ليكي جينة قول بلقوبه مصر  
واحب عنادي يتافى كل يوم مصر  
حتى مصر جنة حنة لي يسكب  
واللي لي مصر كان في الأصل حطوا  
يا ليلى، يا ليلى<sup>(٢٢٧)</sup>

ما أهمية هذه لأخيرة؟ إنها في الحقيقة لا تسمعنا كثيراً،  
على فهم العناصر التي تصبنا في هذه المعرسة - وإن  
كنا لا نقول إنها لا أحب لنا من وجهه نظر أخرى، إذ  
يدل أن أهمية هذا المثال ترتبط بالدلالات والمشاو  
الشعبية، ويمكن أن يكون حيداً لدى تاليد يلحس  
مسرحية عبد الصبور من وجهة ميسابية<sup>(٢٢٨)</sup> ومع أي  
مسرحية تنقسم بالتأكيد، إشارات مساعد عن شرحها  
سيات فإننا لا نهم هذا النوع من التحليل في أثناء  
درست - فالذي يعنى هنا هو الشرح الأدبي،  
ومخصوصاً التحليل النصي

ولكن للأخيرة الشعبية أهمية أخرى لعمري من  
وجهة اللغة فكل هذه الأخيرة إحالة الوسيطة  
لاستخدام العامية في المسرحية كلها، فهل لذلك من  
هدف؟ طبيعة لحال تحقق الأخيرة مزيد، من التراجع  
إذ كانت بالعامية وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن



ترجم أن استعمال هذا المستوى من اللغة يساهم فكرة الدلالات التسمية التي ذكرناها قياً سبق

أما الموضوع المعروفة من مسرحية أحمد شوقي فهي بدون شك مبهمة جداً لفهم مسرحية عبد الصبور. وقد اشرنا مرات عدة إلى مسرحية شوق وكيف أن ثوبه في نص عبد الصبور له أهمية خاصة ، حيث يمثل التخصيص بصورة مستمرة ، إذ إن موضوع مسرحية عبد الصبور هو غيب مسرحية شوق ، وحتى في المناظر التي لا رد فيها أبيات لشوق فإن مسرحية نخل دائم مفهومة ضمناً في ضمير القارئ

ولقد ذكر أحمد شوقي للمرة الأولى في النظر الأول من الفصل الأول ، أي في أول منظر للمسرحية ، حين يقول الأستاذ

ما رأيكم في قصة حب  
تذكر أنا هنا في مصرى قصة شوق الخولة  
جهنم ليل (٣٨)

هذه الكلمات تدل على أثر شوق لا يوصيه مصدر إلهام فحسب ، بل بما المسرحية كذلك من أثر لغوي إيجابي ، على الأقل في ضمير الأستاذ

وبعداً فنظر القائل يلمح لقلب دورها في مسرحية إذ تشد

أحق حبيب القلب أنت يفتنى  
أسلم مري أم نحن مستحيان  
أبعد لربك أهد من أرض عامر  
بأرض شريف ، نحن مستحيان (٣٩)

وبمصدر هذه أبيات هو النظر الثاني من الفصل الرابع من مسرحية شوق (٣٩) هذا النظر هو حق مصدر كل أبيات النسخة من شوق ، التي نجدتها عند صلاح عبد الصبور وسيحت أهمية هذا النظر في مسرحية شوق ما يلي

ونرجع الآن إلى مسرحية عبد الصبور ، في نفس النظر الذي تبدأ فيه ليل في إنشاد يث الأستاذ مسجداً على تكرير أبيات من شوق مطلعها :  
«عالي نعل ياليل» ، لكن ماذا يحدث عندما يشد سعيد بعض هذه أبيات ؟ ، حينئذ يقول الأستاذ بقوله «لا» ويضيف

حدث عن القلب ..

ماذا يعني من ليل في هذه الكلمات إنك تهيى ما أن تكسر قعر عمارتها ،  
تخرج منه امرأة طفلة  
منسربة بالثورة والصمت  
تجلك إلى جزو الحب المعلن (٣٩)

وبعد هذه الكلمات يبدأ سعيد مرة أخرى في إنشاد أبيات شوق

عالي نعل ياليل في ظل فكرة  
من السيد لم تنقل بها قديمان  
عالي إلى واد على وجوه  
وردة عسلوز ، وأبكى يان  
عالي إلى لكر الصبا وجوه  
وأحلام عيش من قو وأنسان  
فكم قبله ياليل في بيعة الصبا  
وقبل لوى بهت بدلت معان  
أصلها وأعطينا إذ لهم لرمي  
واد نحن عصف اليم مستران  
ولم لك نلوى قبل ذلك ما لوى  
ولا ما يعود النفس من خفان  
في النفس ليل لرى طاك من لى  
كما لف مستحزبها هردان  
نلق ليل لا يعرف الزس بعدها  
ولا القم روحانا ولا الجمعان  
فكل نص في الحياة وبطنة  
في شفتنا حين لتفتيحان  
ويخفق صدرنا عصفوا كفا  
مع القلب للب في الحواجز (٤٠)

وهنا يبدو لنا بشكل واضح أن حذف أبيات شوق من نص **ليل على الحب** ، كما ننتجها الأبيات يمكنها بعد أن تقدم لأمانة الأمانة للتصحيح من شوق

في النظر الثاني من الفصل الثالث عندما يث سعيد وبين وهما يخرجهما ، يقول سعيد

ليل  
لا أنس متفرد ، وأنت لولى  
لما كنا تجري تجربة الأحوار  
في غربة مكتبة بالانور

أحق حبيب القلب أنت يفتنى  
أسلم مري أم نحن مستحيان  
أبعد لربك أهد من أرض عامر  
بأرض شريف ، نحن مستحيان

أحق حبيب القلب أنت يفتنى  
أسلم مري أم نحن مستحيان  
أبعد لربك أهد من أرض عامر  
بأرض شريف ، نحن مستحيان

حسانك لى ، ما حل وحله  
من الأرض إلا حيث يحسان  
فكل بلاد قريت منك صول  
وكل مكان أنت فيه مكافى

لا في أرى حبيبك بالدمع بللا  
أمن فرح عينك لسموان

سعيد

فذلك لى الروح عن شر حدث  
رسالة يلى القلم والسوان  
ليل  
لدى إن مهزولة لى ، حب  
هزاني ، ومن كان الغزل كفا  
هو الفكر

سعيد

ليل ليس الفكر  
ليل في لى لى  
سعيد كفا ما لى كفا

ليل أنكرت أن لى لى واحد  
وأنا كلىنا لى لى  
وأول شئ نلاحظه هو أن المؤلف عند استعماله أياً من شوق يشير إليها بشكل واضح ، وهنا يرى أنه لا يترك لنا أى سبيل إلى سوء الفهم

وبشكل لا يورى نلاحظ في معظم الشعر أن القافية المحذرة هي القافية والنونية ، وقد لاحظت عند قراءتي نشر صلاح أنه كان يستعمل حرف التود كثيراً في قصائده ، ومما كانت مرة من هذا فأن في باد التود أصبحت كثيرة ، لا لأنها - كما قال نفسه - «مفضحة» ، ولكن لأنها ربما تدل على صحت الإحساس بوجود التود إذن في الشعر المختار من شوق ليس عروياً ، لأن عبد الصبور قطع الحوار من شوق بعد كلمه «عرويان» ، ولو أننا تأمنا بقية حوار ليل في «محتون ليل» نلاحظ أن شوق قد غير القافية بعد ذلك من التود إلى الميم

ولكن لماذا اختار عبد الصبور هذه الأبيات حقاً ، وما دورها الأصلي عند شوق ؟ هذه الأبيات حوار يدور بين ليل ولى (المحور) ، حيث يث ليل إلى لى أنها عذرة عن حبه لأن لها رويها هو «وردة» ، وحل كل حال فإن هذا النظر يمثل لنا صورة مدمرة للحب ، ومعنى هذا ، أنه بالنسبة إلى عنصر الحب ترو أمنا الصورة نفسها ، التي شاهدناها عندما نكلنا عن التصريح من بريجت واليوت .

وماد عن مسألة الزمن ؟ ذكرنا من قبل أن هناك عنصرين من العناصر المركزية في المسرحية هما الحب والزمن ، أما الحب فهو - كما شاهدنا - لم يكن حياً سعيداً ، بل عبيطاً

وأما لما يتعلق بالزمن فيمكننا أن نثير الموضوع للأخوة من شوق وأبلى دليلاً لها وهادياً إلى هذا المنتصر. وأحق أن هذه الموضوع تفتح لنا أبواب فكرة الزمن من جهات عدة . أولاً هناك طبيعة الحال زمن مسرحية عبد الصبور ، أي الزمن المسرحي للمسرحية نفسها ، وهو - كما يقول لنا المؤلف - قبل عام ١٩٥٢ (أي قبل الثورة)



والإضافة إلى ذلك هناك أيضا الزمن التاريخي لأحداث  
شوق التي يبرز في وعيا كل مرة تشهد فيها آيات من  
مسيرته ، فزمن شوق التاريخي إذن حاضر ، لأنه  
حيثما ترد آيات شوق بشكل واضح تصبح مسيرته  
أقرا تلقائيا ، ومسيرته شوقى هي ، أولا مسيرته  
دخول مسيرته عبد الصبور ، والوهم المطلوب منا أن  
تقتضى معنى أن مسيرته عبد الصبور يمثل الوفاية ، و  
حين لا يتطلب هذا الوهم على مسيرة شوق ، ومن ثم  
فإننا ندرك الإشارة إلى العمل لأدنى ومؤلفه ، ومن  
خلاله يتوحد لدينا الإحساس بشأ الزمن ، لكن أهمية  
شوق بالنسبة إلى فكرة الزمن أكبر من ذلك ، فن  
وسمنا أن ثبت - بدون شك - أن موضوع لمسيرة  
الشوقية يرتبط بما يحيل بوصفه رابطة تأخذنا إلى عالم  
الحل والمفهوم الأصلى

ولكن ما نتيجة الأزمة الخفيفة التي تواجهها في هذه المرحلة ؟ وضع تدل ؟ لا بدأت الأدوار الشرقية ؟ في مسرحية عبد الصبور طلب الأستاذ من صبي أن يلعب دور الجنون ، ولكن سعيداً رفض في البداية ، إذ قال

لا ، لا ، لا لا تمنع الله

لماذا حدث في المسرحية؟ الواقع أنك في نهاية  
المسرحية ترى أن دور الجنود وحليف  
الشخص سعيد، قد تشبهنا وهذا خطأ لأن  
الشخص / لعل سببا قد أتدبر في شخصيته

مجدد / ليس وفي انتظار الثاني من الفصل الثالث  
تري سعيدا ولي وما يشهدان الآيات في خوفي وفي  
هذه الآيات تعال على سعيدا وتادبه به ليس  
اسم الجنون الأصلي وما عندك يظهران في إطار  
مصرية خوفي ولكن - كما أننا من تحليل النصوص  
للجوري - يكون لأي من متضمن في المراجعة أعية  
غير أعية النص الأصلي. ويذكر ظهور الاسم  
« ليس » في هذا المنظر يدل على خلط بين دورين  
أسجد - دوره في حيث هو سعيد الشخص ، ودوره  
يوصفه الجور

وحي نلاحظ هذا الخلل في نفس المنظر مرة  
اخرى، فلما يبال صعد بالقال على حمام الذي  
يقرب. **وخالق الخلق** فبعد نصب لي وهي  
تجانب **صبيها** **وختون** **مجنون**  
**مجنون**. وعندئذ يستمر علينا - بلا شك - أن نشرح  
هذه الكلمات يومها دليلا على أن صعد قد صار  
حقا مجنونا وأن الدور **والتوق** قد صار جزءا من  
لشخصية **صعد الحظيرة**

وهناك جانب آخر للنظر في فكرة الزمن، يرتبط بالتكهنات، فقلنا تكلمنا عن مصف أيبان شول في السجدة ذكرنا أن الأستاذ قال نسجد إنه يبي من ليلى أن يخرج من عونها كاهن طفلة لكن التحليل يكشف لنا أن مصف هو الذي يخرج في نهاية الأمر حيلة من طفل، ويجب أن ننظر فيه

كان يبدو شيئاً غريباً من خلال المرحلة في النظر  
الأول من الفصل الثاني يظهر سعيد مع أمه ، وهو  
النظر الرابع من الفصل الثالث يطلب من الأستاذ أن  
يشترى له من لعبة كان يرواها وهو طفل ١٩٧٦ ،  
بالإشارة إلى أن سعيداً في النظر الخامس من الفصل  
الثالث يتحول إلى يومه فقللاً ١٩٧٦ ، وعلى الحبل الأهم  
على هذه الظاهرة هو الكلمات التي واضح سعيد في نهاية  
النظر الأول من الفصل الثالث يتبادر جابيل ١٩٧٦

لے لے لے

وإذاً لقد انتهى بنا تحليل النظم الذي  
استخدمه عبد الصبور من التصوير العربية إلى  
النص من اللغوي كأننا موضوع النظر

ولكن ترو حفرية المسرحية (وس تم حفرية صلاح عبد الصبور) في استكمال النصوص الغريبة والنصوص الغريبة بطريقة تتكسر على المسرحية ربما وقد اجاز لنا نصير هذا الامكان ، وثبتت لنا في نفس الوقت - أنه كانت صلاح عبد الصبور حفرية حفرية جدا ، لا بالادب الغري فحسب ، بل بالادب الغري ايضا ، وأن مسرحية ليل والظنون هي حق عمل أدبي فائق .

رد: دليل المختون: تجد - بلا شك - من هم  
مقصودين لأدب العربي المعاصر

۱۰۰۰

[illegible]



## أفق المعرفة

### التربية في الشعر الجاهلي

د. فاطمة عبد الفتاح

ان التربية هي عملية اجتماعية، تضع الفرد في اتصال مع مجتمع معين، ولهذا تختلف وظائفها وأهدافها الاجتماعية والفردية باختلاف المجتمعات، ويرى علماء التربية أنها ذات طبيعة اجتماعية ثقافية، لذلك من وظائفها حفظ الارث الثقافي وطبع الارث الاجتماعي في الفرد، وأنها يجب أن تهدف

• د. فاطمة عبد الفتاح. أديبة من سورية، تهتم بالدراسات النقدية، تشر في الدوريات المحلية والعربية.



الى اعداد الفرد أخلاقياً بفرس المثل العليا واحترام حقوق الآخرين والشعور  
بالمكانة في المجتمع، وعقلياً وجسمانياً بتنمية المهارات والتوافقات البدنية،  
وجمالياً بانماء المذكات الجمالية لدى الفرد وهكذا فان أهداف التربية يجب أن  
تنسجم مع المجتمع الذي تتحقق فيه .

فالى أي مدى تطابقت أهداف التربية ووظائفها في المجتمع العربي  
قبل الاسلام، مع قيم ومثل وأخلاقيات ومتطلبات ذلك المجتمع، وكيف  
عكس الشعر ذلك؟

عندما كانت التربية الرومانية ترمي إلى أغراض مادية صرفة، وكانت  
الى مدى بعيد صناعية ترمي الى تعليم الأحداث الحرف والصناعات،  
وتطبع الأحداث على احترام آلهة وحب الآباء والأمهات، كانت التربية  
في المجتمع العربي قبل الاسلام ترمي الى اعداد انشء يفندو على مدافعة  
الاعداء ومنازلة البرحوش، وث العادات العاصلة وعرس الجلال الطاهرة،  
وكان ذلك يتم من خلال الأسرة، ويسور متكامل من الأم والأب معاً، وقد  
عكس لن الشعر ذلك بصورة حية، يقول أمية بن أبي الصلت مخاطباً  
ابنه: (١)

غذوتك مولوداً وعلتك يافعاً      تعمل بما أدني اليك وتهل (١)  
إذا ليلة نابتك بالشكولم أبت      لشكواك الا ساهراً أتململ (٢)  
كأنني أنا المطروق دونك بالذي      طرقت به دوني وعيني تهمل (٣)

نرى ان عملية التربية بدأت منذ الولادة، وانتهت بمرحلة اليافع، وقد  
ورد في القاموس المحيط في مادة «اليفع» ويقع الجبل كمنع، صعد،  
والغلام راقع العشرين وهو يافع، نرى أذن مرحلة التربية امتدت منذ  
الولادة وحتى سن المراهقة، وأن مسؤولية التربية بجانبها المادي، كانت تقع

(١) (١-٢-٣) ص ٤٣٠ ديوان أمية بن أبي الصلت . نعل : من العلل وهو الشرية الثانية .  
تهل : من النهل وهو الشرية الأولى . المطروق : من طرفه ، إذا أنه ليلاً . تهمل : تغيب بالدمع .



على عاتق الأب . ان المدة الزمنية ، كما نلاحظ تتناسب مع ما هو معروف حتى الآن ، من أن عملية التبو الاجتماعي ، تبدأ منذ الطفولة وتنتهي في بدء زمن الرشد ، وهكذا اهتمت الاسرة في المجتمع الجاهلي بتقديم الرعاية لابنائها والاهتمام بهم والاحساس . . بالمسؤولية تجاههم في صغرهم ، وتلبية احتياجاتهم المادية والمعنوية وتحقيق رعايتهم حتى يكبروا . وكانت مسؤولية التربية تقع على عاتق الأبوين معاً ، فكانت الزوجة شريكة في تربية الأبناء ، يقول زهير بن أبي سلمى في حادث خلافة مع زوجته : (٢)

وقالست أم كعب لا تزرسا      فلا والله مالك من مزار (١)  
رأيتك عبتني وصددت عني      فكيف رأيت عرضي واصطباري (٢)  
فلم أفسد بنيك ولم أقرب      ليك من السمات الكبار (٣)  
ان عبارة « ولم أفسد بنيك » تدل على أن الأم كانت تقوم برعاية أبنائها وتربيتهم التربية الحسنة فلا نفعلهم .

وقد حرص الآباء أن لا توجه إساءة لابنائهم ، اذا كانوا في رعاية راحة الأب .

يقول عمر بن شاس مخاطباً زوجته التي كانت تسيء معاملة ابنه مهلهداً أياها : (٣)

ارادت عرا بالهوان ومن يرد      عرا العمري بالهوان فقد ظلم (٤)  
فان كنت مني أو تريدني صحبتي      فكوني له كالسمن ربت له الأدم (٥)  
وان كنت تهوين الفراق فعبثني      فكوني له كالذئب ضاعت له الغنم (٦)

وعرا هو ابن الشاعر من زوجة سوداء كانت له . نرى هنا حرص الأب أن لا يمس ابنه الضيم أو الهوان ، الى درجة تهديد زوجة الأب بالطلاق والتخلي عنها في سبيل الاس ، وكما حرص الآباء أن ينشأ اولادهم في جو

(٢) : (١) ص ٣٣٥ شرح ديوان زهير بن أبي سلمى (٢-٢) ص ٣٣٦ . المصدر السابق عرضي حسي . المللعات : الأمور الكبيرة .

(٣) (٦-٥-٤) ص ١٤٩ شرح ديوان الحماسة



من الكرامة والاهتمام بتربيتهم النفسية منذ الطعولة، حرص الأبناء كذلك، على بناء القدرة الجسدية، كي يتمكن الأبناء من خوض المعارك وركوب الحبل والصيد واستخدام السلاح. يقول زهير بن أبي سلمى يصف رحله صيد قام بها الرجال مصطحبين معهم علاماً لهم: (٤)

فَلَا يَأْبُلَايَ قَدْ حَمَلْنَا غُلَامَنَا      عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ظَمَاءٍ مَفَاصِلُهُ (١)  
مَقَلْنَا لَهُ سِدْدًا وَابْتَصَرُ طَرِيقَهُ      وَمَا هُوَ فِى عَنِ وَصَاتِي شَاغِلُهُ (٢)  
وَقُلْتُ تَعْلَمُ أَنَّ لِلصَّيْدِ غُرَةً      وَالْأُتْصِيفُ فَلَئِنْكَ قَاتِلُهُ (٣)  
فَأَنْتَعِ أَثَارَ الشَّيْءِ وَلِيدُنَا      كَثُوبُوبٍ غَيْثٌ يَحْفَشُ الْأَكْمَ وَابِلُهُ (٤)  
نَظَرْتُ إِلَيْهِ نَظْرَةً فَرَاتُهُ      عَلَى كُلِّ حَالٍ مُرَّةٌ هُوَ حَامِلُهُ (٥)

من خلال الأبيات يرى عممية اصطحاب العلام إلى الصيد، وإن هذا العلام لم يكن مرافقاً لعممية الصيد، وإنما أشرك بها، فذكرت على ظهر الفرس «ظهر محبوك» وأعضاء التعبيات بكمية بصيد ومعالجة نشاط الفرس «سدد» ثم ترك ليمارس الصيد بنفسه وأراحه يرايون عمله، وما نلاحظ أن اشراك العلام في عملية الصيد، كان يهدف إلى إعطاء الفرصة للنشئة لتجريب الأمور بأنفسهم بما يفيدهم ويؤهلهم للتعامل مع معطيات الحياة وحاجاتها، كما أن ذلك تدريباً بدنياً لتنمية أجسادهم وبناء قوتهم واعدادهم بالثقة بأنفسهم من خلال معايشتهم لأفعال الكبار وانسراف الآخرين على هذه التنشئة النفسية والبدنية. يقول بشر بن أبي خازم مخاطباً ابنته لدى عودته من إحدى المعارك: (٥)

فَدَا أَبَاكَ قَدْ لَاقَى غُلَامًا      مِنْ الْأَبْنَاءِ يَلْتَهَبُ النَّهَابُ (٦)  
وَإِنْ الْوَائِلِي أَصَابَ قَلْبِي      بِهِمْ لَمْ يَكُنْ يَكُنْ لَغَابُ (٧)

(٤) (٥.٤.٣.٢.١) ص ١٣٣ شرح ديوان زهير بن أبي سلمى لأبى بلأى: أي بطنا بعد بدء أي جهناً بعد جهد. محبوك: مسجج ظمء مفاصله. ليست يرهلة العرة المعلة. الشياء: للفر ولیدنا: غلامنا. كثوبوب: الدفعة من المطر. يحفش: يسبل ويحرج. الوابل: المطر الشديد.

(٥) (٧.٦) ص ٢٥ ديوان بشر بن أبي خازم



نلاحظ مشاركة الفتيان في المعارك، وها هو بشر الفارس المتمكن يعترف صراحة أن من أصابه في المعركة هو غلام وائل، وفي هذا دليل على اعداد الفتيان جسدياً بشكل مناسب مكن هذا الغلام من خوض المعركة ومن النيل من فارس مثل بشر بن أبي حازم، وان هذا الاعتراف من الشاعر بقدره الغلام، ينمي الثقة بالنفس لدى الناشئة. وكما تم اعداد الافراد جسدياً، وزرع الثقة بقدراتهم البدنية من خلال التأهيل الجيد، فكذلك تمت تنمية القدرات العقلية والمواهب الادبية وتنمية الملكات الفكرية، من خلال تشجيع الآباء لأبنائهم فقد أجاز كعب بن زهير أباه زهير بن أبي سلمى عندما أكدى (٦)، اذ قال زهير:

تراك الأرض أمامت خفاً      ونحبي إن حيت بها ثقيلاً (٧)

نزلت بمسحور العزم منها      ...

ثم أكدى، فأجازه كعب قنلاً      فتمنع جانيها أن يزولا (٨)

فضمه زهير اليه وقال: أنت والله ابني.

لم يقتصر تشجيع الآباء لأبنائهم على الذكور فقط، فقد حظيت البنات بهذا التشجيع وتنمية الملكات والمواهب الأدبية، وان ماجرى بين حسان بن ثابت وابنته ليلى، خير دليل على ذلك، اذ أرق حسان، فعن له الشعر، وعنده ابنته ليلى في خدرها فقال:

متاريك أذ ناب الأمور اذا اعترت      أخذنا الفروع واجتبتنا أصولها (٩)

ثم أجبل فلم يجد شيئاً، فقالت ابنته: يا ابتاه، كأنك أجبلت. قال.

(٦). أكدى: امتنع عليه القول.

(٧). من له/ الموشح

(٨). من ٨٦ للموشح

(٩). أجبل: قنطع ولم يقطع اكمال القول



أجل فقال : فهل لك أن أجيز عنك؟ قال : نعم ، قالت : أعد . فأعاد قوله ،  
فقالت :

مقاويلُ بالمعروفِ خرمٌ عن الحنا      كرامٌ يعاطون العشيبة سؤلها  
فحمي الشيخ فقال

وقافية مثل السنان وزينة      تناولت من جو السماء نزولها  
فقالت :

يراهم الذي لا ينطق الشعرُ عندهُ      ويعجز عن أمثالها أن يقولَها  
فقال حسان : لا أقول شعراً وأنت حبة . قالت : أو أؤثرك؟ قال : أو  
تفعلين؟

قالت : نعم لا أقول شعراً مادمت حياً .

إن هذه الحادثة تعطينا دلالة واضحة ، على حسن تربية الآباء  
لابنائهم ، البنات مثل الذكور تربية تمت للنكاح العقلية فأناحت لهذه الابنة  
أن تكون ندا لأبيها في قول الشعر ، ولم يكن ذلك لينحقق لولا الرعاية  
الحسنة التي اطلقت الامكانيات الأدبية . وهنا تتجلى عملية حفظ الارث  
الثقافي في الافراد من الناحية العقلية . ومن الجانب النفسي نلاحظ شخصية  
الفتاة بأخذها زمام المبادرة عند عجز أبيها عن اتمام شعره . وحسن سلوكها  
باستئذانها قبل قولها الشعر ، ثم نلاحظ موقف حسان المشجع لابنته في  
اجازتها له ، وعندما لاحظ نبوغها أقسم أن لا يقول شعراً وهي حبة . وهنا  
برز وفاء الابنة لأبيها وتعظيمها لشأنه ، عندما اثرته على نفسها ، وأحلته من  
قسمه ، فأقسمت أن لا تقول شعراً وهو حي . لقد تمت عملية تمثيل القيم  
والمثل العليا الاجتماعية السائدة في ذلك الوقت من خلال نقل خبرة الآباء  
للأبناء ، وعكس الشعر ذلك الجانب التربوي في أبيات الوصايا والامثولات  
الاخلاقية التي أودعها الأدباء قيم المجتمع ومكارمه كي يتحلى بها الأبناء ،  
يقول عبد قيس بن خفاف مخاطباً ابنه : ( ١٠ )



أجيب ان أنك كارب يومه      فاذا دعت الى المكارم فاعجل (١)  
 أوصيك ايها امرئ لك ناصح      طبن بريب الدهر غير معجل (٢)  
 الله فانفسه وأوف بنذره      واذا حلفت مُمَارياً فتحلل (٣)  
 والضيف أكرمه فان مبيته      حق ولاتك لعنة نزل (٤)  
 واعلم بأن الضيف مخبر أهله      بجبت ليلته وان لم يُسأ (٥)

ان الشاعر في الابيات السابقة يفهم معمدية نقل خسرته لابه . من خلال هذه الأبيات التربوية التي تجلت فيها الوصايا، وكان على رأسها الدعوة الى تلبية الداعي للمكرمات من اغائة ملهوف واقراء الضيف والذود عن حياض القبيلة، وهي من المكارم التي كانت سائدة في المجتمع، ثم مخافة الله والوفاء بنذره، وهذا يعكس احاطة اندي في التربية ثم التحلل من اليمين الكاذبة. **والاساس في هذه لآبيات الاسرع لتلبية فعل الخير،** ويأتي اكرام الضيف الميرة الأساسية للمجتمع العربي في رأس القيم الاجتماعية. وان حق الضيف ليس في طعام فقط، وان في ايوانه أيضاً وقد تجاوز الاب هذه القيمة من حيث هي مدعة سمحر، الى أنها أصبحت حقاً من الحقوق الواجبة، فاكتمبت بذلك قوة القانون الاجتماعي المحمي، ليس بقوة السلاح وما شابه، وانما بقوة اللعنة والعار الذي يلحق بالخارج عن هذا القانون. ان اللعنة والعار، كانا القوة الرادعة لمن تسول له نفسه عدم اكرام ضيفه، اذ أن الضيف سوف يخبر أهله بما لاقاه لدى مضيفه سواء طلب منه ذلك أم لم يطلب، وهنا نلاحظ التأكيد الشديد من الاب على هذه القيمة الأخلاقية الاجتماعية وحرصه على تمسك ابيه لها، كي لا يكون خارجاً عن مثل وأخلاق مجتمعة.

(١٠) (١). (٢). من ١٢٨٩ المقصليات القسم الثالث (٥.٣) ص ١٢٩٠ المصدر السابق  
 الطين: العالم. العطن. مُمَارياً. معادلاً. اللعة هو الذي يستحق اللعن من الناس سوء أعماله،  
 وأصل اللعن: الطرد



### يتابع الأب امثولته التربوية قائلاً: (١١)

ودع القوارص للصديق وغيره كي لا يروك من اللثام العرّك (١)  
وصل المواصل ماصفا لك وده واحذر حبال الخائن المتبدل (٢)  
واترك محل السوء لا تحلل به واذا نساك منزل فتحول (٣)

يوصي الأب ابنه بالتنزه عن الكلام الفحيح والفعل المشين تجاه الصديق  
أولاً وتجاه الناس الآخرين ثانياً، واعتبار هذه الصفات من صفات الإنسان  
الليثيم، ثم ينبه الأب ابنه إلى ضرورة التواصل مع الصديق المخلص والحذر  
من الخائن المتبدل، وهنا نقل الأب المجرب بأمانة صورة المجتمع السلي  
والإيجابي منها إلى ابنه. ثم يتابع قائلاً (١٢):

واستغن ما أغفك ربك بمعنى واذا نصك حصاصة فتحمل (١)  
واذا تشاجر في فؤادك مرة امران وصعد للأعف الاحمل (٢)  
واذا هممت بأمر شر فاشد واذا هممت بأمر خير فافعل (٣)

يوصي الشاعر ابنه بالصبر على أمر واخذجة، ثم نرى في البيت  
الثاني تصويراً رائعاً للصراع النفسي بين الخير والشر وقدرة الشاعر العربي  
على ادراك الصراع واحتصاره بكلمة «تشاجر» ونرى أن الشاعر الأب علب  
الفعل الأكثر عفة وجمالاً وخيراً على الأقل من ذلك، أي أن هذا الصراع  
وإن كان أحياناً بين الحسن والاحسن فهو يحض ابنه على اختيار الأحسن،  
ثم يوصي الشاعر ابنه، إذا سولت له نفسه القيام بفعل شر أن يتمهل ويعيد  
النظر فيما ينوي القيام به. أما إذا هممت النفس بفعل الخير فيجب أن لا يكون  
هناك مجال للتردد وأن يبادر إلى فعل الخير.

(١١) - (١). ص ١٢٩٠ شرح للمفصلات القوارص. الكلام القبيح والمثالب. العزل: جمع

عازل، وهو من اعتزل الناس. (٢.٢) ص ١٢٩١ المصدر السابق.

(١٢): (٢.٢.١) ص ١٢٩١ المصدر السابق، خصاصة: فقر وحاجة. احمد: اقتصد.



ان هذه الابيات تعكس القدرة الفائقة على تصوير الصراع النفسي والنوارع البشرية الداخلية وما كان ذلك ليتسنى للشاعر، لولا توفر قدر كبير من عمق التفكير والتأمل والبعد عن السطحية، وقد استثمر الشاعر حكيمته وتجربته الانسانية العميقة لينقلها للأبناء لتشتتهم على فعل الخير واعطائه الاولوية في الفعل الانساني، قد أدرك الشاعر أن للحياة وجهاً آخر غير الوجه الايجابي الذي صورته في الابيات السابقة، وهو وجود الشر ووجود الاعداء وما يمكن أن يلحقوه من أذى، فيحضر ابنه على البقطة والحذر والرد بالمثل على من يبادر بالعداء وجاءت في هذه الابيات التربوية التي تناولت جوانب الحياة الايجابي والسلبي منها يقول: (١٣)

وإذا أتتكَ من العداوة قورصٌ\* فاقصرص كذاك ولا تقصر لم أفعِلْ (١)  
وإذا لقيت القوم دصرب فيهم حتى يروك طلاء أجرب مهمِلْ (٢)  
وإذا لقيت الباهشين إلى أسدى عيراً أكفهم نزع محملْ (٣)  
فأعنتهم وأيسر بما يسروا به وإذا هم نزلوا بضنك فانزلْ (٤)

نرى حرص الشاعر على ضرورة عدم التخلي عن المجموعة والالتزام بها ومشاركة القوم السراء والضراء واعانتهم على فعل الخير، مع عدم الغفلة عن الاعداء كي لا يظهر التسامح ضعفاً ويرى هنا التأكيد على عدم المبادرة بفعل السوء وإنما الرد بالمثل، وهذا يدل على طبيعة الترية غير العدوانية التي رعى عليها العربي أبناءه، والالتزام الاجتماعي الكامل تجاه القبيلة. ومن

(١٣) \* (٥٤) من ١٢٩٢ (٧٦) ص (١٢٩٣) المصدر السابق. البهش. تنقي العمل بطلاقة وجه ورحابة صدر القاع: الموضع الصلب الواسع بمك الماء وقوله. غيراً أكفهم بشير إلى القحط الصك: الضيق



الوصايا التربوية التي عكسها الشعر، ماقاله عمرو بن الأثيم السعدي في وصاته لابنه ربيعي (١٤):

|                          |                             |
|--------------------------|-----------------------------|
| لقد أوصيت ربيعي بن عمرو  | إذا حزبت عشيرتك الأمور (١)  |
| بأن لا تفسدن ما قد صعبنا | وحفظ السورة العليا كبير (٢) |
| وان المحسد أوله وعود     | ومصدر غبه كرم وخير (٣)      |
| واسك لن تال المحسد حتى   | تجود بما يضمن به الضمير (٤) |
| بنفك أو بمالك في أمور    | يهاب ركوبها الورع الدور (٥) |

ان في الايات: اصراراً على الالتزام بالجماعة والحفاظ على محد القبيلة والاباء، ويفصل الشاعر معنى للمحد وكيفية بلوغه، اذ جعل الشاعر في قمة مصادر المحد الكرم، وهذا يعكس أهمية هذه القيمة الاخلاقية في حياة العربي وضرورتها الاجتماعية، لذلك حصنها بثلاث آيات كاملة، فصل فيها معنى «الجود» للآزم ليلوع المحسد، انه «الجود» الذي يضمن به الضمير» انه العطاء الصعب الذي تنص به النفس، العاني النفس الذي يصعب على الانسان معارفته وهذا ما يعبره لبيت لتالي، انه «الجود بالنفس» وهو لعمري غاية الجود، من اغائة للملهوف أو نجدة مغلوب، أو اقناء المال الكثير الثمين، ويوهب في سبيل الامور العظيمة التي يهاب الرجل الجبان البخل الاقدام عليها، وهكذا يتجلى مرة اخرى حرص الاب في وصايه التربوية، على تمثيل قيم المجتمع والاجداد، بالاستمرار بأداء الاعمال العظيمة التي تتناسب وقيم المجتمع السائدة. وذلك لصمان الذكر الطيب والمجد، وبما يحقق التوافق الاجتماعي للأبناء.

من جميع ما تقدم نرى أن التربية في المجتمع الجاهلي، كانت عممية

(١٤): (٥٤٣٢-١) ص ١٣٦٦ المصدر السابق. حزبت: فحشت ودمعت. السورة: المردة. فيه: عاقبته. الخير: الكرم. الورع: الدور: الجبان: التام عن اتيان للكلام.



نبىء اجتماعي كانت تبدأ منذ الطفولة، ونستهي في بدء زمن الرشد، فكانت بالتربية الجسدية المترافقة مع التربية الاخلاقية التي تهيب المرء كي يكون مسجماً مع مجتمعه في قيمه وعاداته وتقاليده ومثله العليا وأفكاره، فركزت على الجانب الاخلاقي والفجر بالنسب والافعال الكريمة ليكون الانسان حديراً بالانتماء الى قبلته ومجتمعه، وقد عكس لنا الشعر كل ذلك وحفظه في أمثولات اخلاقية، ولا عجب، فالشعر كان الوعاء، ضمنه العرب قس الاسلام كل تجاربهم الحياتية وافكارهم وقيمهم الاخلاقية والتربوية، التي استمرت في قسم كبير منها مصدر الهام واعتزاز لاجيالنا الحاضرة.



\*\*\*\*\* القراءات العربية \*\*\*\*\* د. إسماعيل أحمد - العالم \*\*\*\*\*

## التشبيه الدائري في الشعر الأموي (موازنته بالشعر الجاهلي)

د. إسماعيل أحمد العالم\*

### الملخص

البحث ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي، ليتعرف إلى ما قاله الشاعر الأموي فيها، ومدى إفادته من فنية الشاعر الجاهلي في هذا السبيل، إذ وقف على موضوعاتها ومصادرها. ووقف البحث على ما نال إعجابه منها وما تفر منه، وما جدد فيه وما قصّر، وليخلص البحث إلى مدى صحة المقولة القديمة الجديدة، إن الشعر القديم بعمامة والأموي بخاصة يعد امتداداً للشعر الجاهلي في فنيته وموضوعاته.

### وصد

اجتمعت دوافع غير قليلة لدراسة ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي، منها توفرها في شعر الشعراء، إذ أجرت الدراسة استقراء لشعر ثمانية شعراء أمويين، فوجدت عندهم ثلاثين تشبيهاً دائرياً، ومعنى ذلك أن الشعر الأموي يتوافر في نتاجه هذه الظاهرة، ولا أعالي لعلها أكثر وروداً فيه منها في الشعر الجاهلي (I)، ومن دوافع الدراسة أيضاً الاطمئنان إلى المقولة القديمة الجديدة التي سحبها الدارسون القدماء والمحدثون من أدباء ونقاد - على الشعر الأموي بعمامة إنه امتداد لشعر الجاهلي في موضوعاته وفنيته، فهو في معانيه وتركيبه وأساليبه وصوره يرتد إلى العصر الجاهلي، وقد يتفق والظاهرة التي يدرس، فبدرتها تحققت في أرض الجاهلية، ونموها واستمراريتها تحققت في التربة الأموية، ومن دوافع الدراسة وأقوامها البحث القيم الذي قدمه الدكتور عبد القادر الرباعي، والذي سارت على هديه خطوات هذا البحث، كل ما ذكرته كان دافعاً لدراسة هذه الظاهرة.

ومف بجدر الإشارة إليه أن الدراسة اعتمدت ما جعته به دراسة (التشبيه الدائري في شعر الجاهلي) من الناحية التاريخية، كما اعتمدت مصطلح (التشبيه الدائري) الذي أطلق على هذه الظاهرة

\* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الزمرك، دكتوراه في الأدب القديم ونقد.



ابصاً(2)، وفي الوقت نفسه، لم ترفض الدراسة الحالية المصطلحات الأخرى إذا ما توافر في فاتحة التشبيه حرب النقي (ما)، وفي خاتمته اسم التفصيل على وزن (أفعل) المقترن بالهاء، وقام على المقارنة بين طرفيه، وسبب عدم الرقص يعود إلى توافر مصطلح (التصميم)(3) كما عرّفه البلاغيون القدماء في التشبيه الدائري وبخاصة في (المشبه به)، ومصطلح (الاستطراد)(4)، في المشبه به إذ تكثر الأحداث، ومصطلح (الطول)(5)، لما يشغله طرفا التشبيه من مساحة مكانية أفضى أو رأسية.

والتأمل في هذه الظاهرة في الشعر الأموي من حيث توصيفها يقود إلى أنها كقرينتها في الشعر الجاهلي، فأقلها شطر واحد وبيت واحد، ومعظمها بيتان أو ثلاثة، وقليلها ما زاد على ذلك، كالمكون أربعة أبيات أو خمسة أو أكثر، وكل هذا يعود إلى ما تكنه المشاعر والأحاسيس من عور لهذه الظاهرة يختلف إلحاحاً، لذا تأتي على وفق ذلك إطباقاً أو اقتصاصاً.

وموضوعات التشبيه الدائري متعددة ومختلفة باختلاف ما تنتمي إليه من مصادر، فقد كانت في الشعر الجاهلي تنتمي إلى مصادر ثلاثة مرتبة حسب اهتمام الشعراء، أولها الحيوان، وثانيها الطبيعة، وثالثها الإنسان(6)، ولكن هذه الاهتمامات عند الشاعر الأموي طرا عليها بعض التعبير، لذلك كان أولها الطبيعة، وثانيها الحيوان وثالثها الإنسان(7)، ولعل سبب محيى الطبيعة أو لا يعود إلى ما لحظه الشاعر الأموي من جمال زاد في البسة لأهمية الجدة تفكر إليه بقة الحرية العربية، ويؤكد ذلك ما لحظه من انجذاب شاعر الفتح الإسلامي إليها، إذ شغل دأبه إلى جانب ما شغله من موضوعات - يوصف الطبيعة أكثر من حيوانها(8).

ومن موضوعات الطبيعة التي وقف عندها الشاعر الأموي يبتها أحاسيسه ومشاعره مرتبة حسب أروياتها في الأهمية، الماء بمناصره، وله سبعة تشبيهات موزعة على النهر الجاري والمطر المسهل، وأروصة ولها خمسة تشبيهات، والكواكب ممثلة بالشمس والبدن، ولها تشبيه واحد، ومقارنة بموضوعات الطبيعة عند الشاعر الجاهلي تكاد تكون متشعبة إلى حد ما(9)، ولا نعمل في هذه الحال عدد العينة التي اعتمدها للشعر الأموي وما يقابلها في الشعر الجاهلي، مما يجعل فرقاً بانتشار ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي أكثر منها في الشعر الجاهلي.

وإذا تأملنا في عناصر الماء، وجدنا النهر هو الأول اهتماماً في الشعر الأموي، إذ جاء بصفات وأسماء متعددة منها: المريد، والقرات، والحدير، والبحر. فقول الأخطل في النهر كثير الزبد:

|                          |                              |
|--------------------------|------------------------------|
| وما مزبد يغلو جزالز حامر | يشق إليها خيلزناً وغرقدا     |
| تحرز منه أهل عاتة بعدما  | كما سورها الأعلى غشام منضدا  |
| تقمصن بالملاح حتى يشق ال | جدار وإن كان المشيخ المغودا  |
| بمطرز الأذي جئون كأنما   | زنا بالقراقير النعام المطردا |



\*\*\* التراث العربي \*\*\*  
 \*\*\* د. أسامة خليل أحمد العالم \*\*\*

كَأَن يَنفُتَ الْمَاءُ فِي خَيْرَاتِهِ  
كِبَارِيقِ أَهْدَتْهَا دِيَانَةُ بَصْرِ خُذَا  
بِأَجُودِ سَنِيَا مِنْ نَزِيدٍ إِذَا غَدَتْ  
بِهِ بَخْتُهُ يَخْمَلُنْ مُلْكًا وَسُودًا (10)

يتسحب على جوانب متعددة، أولها: إذ شرع بوصف فيصان هذا النهر، فزیده يعلو جزائر حامر". ويشق شجر الحيزران والعرقدة، وهذا جعل أهل عانة يحترسون من أن يطوف على ديارهم، بعد أن علا زبده حول سورها، وأوشك أن يطغو عليها ويغرقها، وثانيها: حديثه عن الملاح، فهذا النهر يثير اضطرابه، حتى يرهقه الحذر منه خوف الغرق، على الرغم من أفته له، واختياره الطويل لأمر الملاحة فيه، وثالثها: عودة الأحطل إلى وصف النهر المزبد، فأواجه متلاحفة بيض، شبيهة بالسحاب كريدما، لا تبرح تعبث بالسفينة وتطردّها في كل جهة، كما يفك الشاعر عبد الطيور (بات الماء) التي تطوف في مختلف نواحي النهر إذ يشبهها بالأباريق التي تهدى فتنتقل من (أراف لصرخد)، ورابعها: ويتمثل كما يقول الدكتور الرباعي بعمل التشبيه-(11)، إذ يقول الأحطل إن هذا النهر في فيضائه الهائل المروع، ليس بأعظم عطاء من يريد من معاويه، رابطاً المشبه بشرط زمي مفاده: إن نقد الممنوح على إبله الحر اسانية.

ومن صفات النهر وأسمائه (الفرات)، كقول عمر بن أبي ربيعة:

أَمْ كُنْ مِنْ مَاءِ الْفِرَاتِ وَطِيئِهِ  
مِمَّا عَلَى ظَعْمٍ وَحَبِّ شَرَابِ  
بِأَلْفِ مِنْكَ وَإِنْ نَأَيْتِ  
تَرَعَى النِّسَاءَ كَمَانَةِ الْغِيَابِ (12)

في البيت الأول يصف عمر بن أبي ربيعة بهر الغراب (المشي به) بطيب شرابه، رابطاً ذلك برمان يكون فيه المرء طمأن، وهو وصف موجز، وفي البيت الثاني يقيم الشاعر مقارنة بين المشيه والمشي به، فهذا النهر على الرغم من طيب شرابه فإنه ليس بالذم من سكية وإن تأت.

ومن صفات النهر أيضاً وأسمائه (الغدير)، كقول ذي الرمة:

وما تُغَبِّ بِأَنْتَ تُصَفِّقُهُ لِحُصْبَا  
قَرَارُهُ بِهِمْ أَتَانَتْهُ الدَّوَابُّ حَيْجُ  
بِأَطْيَبِ مِنْ قِيهَا وَلَا طَعْمُ قَرْقَفٍ  
بِرَمَانٍ لَمْ يَنْظُرْ بِهَا الشَّرْقُ صَابِغُ (13)

يصف ذو الرمة في بيته غديراً عذباً، صرخته ريح الصبأ، وملائكة السحب الممطرة، وهذا الغدير بعدوية مائه، وخمر زمان بطعم مذاقه، ليس بطيب من قم مئى صاحنته، وأعذب منه. فذو الرمة وسر المشبه به الرمان (باتت)، ووفر له أيضاً المكان (قرارة نهي).

وَيَصِفُ الْمَاءَ إِذَا كَثُرَ بِأَنَّهُ (حَرٌّ)، يَقُولُ جَرِيرٌ:

يَقْلُو السَّافِينَ بَأَذَى وَإِزْنَادِ  
عَجْزُ الْعَنَاءِ وَحِفْظُ الْمُغْتَفَى الْجَادِي (14)



لقد اكتفى الشاعر هنا بوصف المشيه به سمو غواريه وزبداء بيما نجده يفصل في المشيه إذ حذد وعين المستعدين من عطاء الممدوح، وهما هتان من الناس: العناية الذين سئلوا حريتهم بسبب أسرهم، فأطلق الممدوح سراحيهم، والمحتجون المعوزون الذين يستجدون الناس لصيق ما في أيديهم، فكفاهم الممدوح مؤوبة ذلك بمقدمه نهم من عطاء، لقد تحقق التشبيه الدائري في مقولة الشاعر إذ ورد في القفل معارفة بين المشيه والمشه به، فحطاء معاوية بن هشام بن عبد الملك أوسع من فبصار بحر سميت غواريه.

ومن عناصر الماء في شعر الشاعر الأموي (المطر المنهل)، يقول ذو الرمة:

|                             |                                 |
|-----------------------------|---------------------------------|
| وما الوسني أولئـه يتخـدر    | تهلـل في مساريه أهـللاً         |
| بذي لجـب تعارضـه يـمـرور    | لمـيـوب البلق تشـتعل اشـتعالاً  |
| فلم تدع البوارق عروق بطنـه  | رغـيب منسـوقـة إلا مسـالاً      |
| أصاب الناص منقـس الثريا     | بشـاحـبة وأتبعها طـلالاً        |
| فلردت الذراع له بغنيـه      | عـجـوم الماء فأنـحل أسـفالاً    |
| ونثرتها وجبـتها هراقـت      | عليـه الماء فاكـتـل انتـهالاً   |
| أتت عزلاء كـل تشاـص تخـر    | علـى أنـاره إلا انـلالاً        |
| فصار حياً وطلبـى بغد فـوقـه | علـى خـرية العـزب الهـزالاً     |
| كأن منور الخوذان يضيـعـى    | تضـب على مساريه الذهبـالاً      |
| بأفضل في البرية بين بـلال   | لذا مـيـلت بينهما مـيـالاً (15) |

في البيت الأول يذكر الشاعر مطراً وصفه بـ (الوسمي)، ووفر له رمزاً وهو فصل الربيع، ووفر له أيضاً مكاناً وهو (بحد)، ووصفه (تهلل انهلالاً في مساريه)، وفي البيتين الثاني والثالث يذكر ما صاحب هذا المطر من رعد (بذي لجب)، ومن برق (بروق)، مشبها البروق لمعاتها بـ (شوب البلق تشعل اشتعالاً)، وفي الأبيات الرابع والخامس والسادس والسابع يتحدث عن كثرة الماء في هذا المطر، وعن النجوم التي أسهمت في هذه الكثرة، إذ رد ذلك إلى جمعي (الذراع) و (نشاص)، وحلص في البيتين الثامن والتاسع إلى ما تركه الوسمي من أثر، إذ احيا الناس حتى أحصوا، كما عمل على أن يزهر بياض الحوداد الذي شبهه الشاعر بذبالة فيها سراج، وفي البيت العاشر وهو القفل قارن بين المشيه والمشه به، فالوسمي وما تركه من أثر (في البرية) ليس بأفضل من بلال بن أبي بردة في



## ❖❖❖ القراء العربي ❖❖❖ ❖❖❖ إسماعيل أحمد العالم ❖❖❖

عطائه لمن مالت بهم الأيام، وقد حرص ذو الرمة أن يربط المشبه بشرط زمني.

من خلال الأمثلة الشعرية التي قدمت، والتي مصدرها الطبيعة بلحظ الشعراء الأمويين في حديثهم عن عناصر الماء يتشابهون ويختلفون، يتشابهون في توظيف التشبيه الدائري في مجالي المدح والحرول، ويتشابهون أيضاً في حرصهم على نوافر المكان والزمن للمشبه به، وعلى ربط المشبه خاصة في مجال المدح- بشرط رمي، ويختلفون في كم عدد الأبيات الشعرية التي تحمل طاهر التشبيه الدائري اتساعاً وتضيلاً أو ضيقاً واقتضاباً، وأعدنا ذلك في حينه إلى الحاجة النفسية لدى الشاعر، وإذا ما قارنا بين الشاعر الأموي والشاعر الجاهلي في حديثهم عن عناصر الماء في ظاهرة التشبيه الدائري وجدنا أنهم يتشابهون ويختلفون أيضاً:

يتشابهون في حرصهم إلى حد ما على ذكر التفصيلات التي تتعلق بالمشبه به، وخاصة عند الحديث عن الدهر، فكلاهما يبدأ بوصف الدهر وصفا عام، وكلاهما يذكر الملاح وما يعتريه من حذر وحواف، وكلاهما أيضاً يستجده في مجال المدح، ويتشابهون في كم أبيات التشبيه الدائري، فهي تتراوح بين الفة والكثرة، ويتشابهون في اقتران المشبه بشرط رمي، خاصة في مجال المدح، ويختلفون إلى حد ما في أن التشبيه الدائري الذي يعتمد على عناصر الماء تكون فيه عناصر القصة في شعر الشاعر الأموي أكثر وضوحاً منها في الشعر الجاهلي. (16)

والموضوع الثاني من موضوعات الطبيعة الذي اهتم الشاعر الأموي بتصويره (الروضة)، يقول الأخطل:

|                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| ما روضة خضراء، أرمر نورها    | بالقهر بين شقائق ورمال       |
| بهج الربيع لها، فجاء نباتها  | ونعت بأسنخه وابل قطال        |
| حتى إذا التفت النبات، كأنه   | لون الزخارف، زينت بصقال      |
| نفت الصبا عنها الجفام واشرفت | للفنم، غيب دجنة وطلال        |
| نوماً، بأملح منك بهجة منطق   | بين الغبير وساعة الاصال (17) |

في هذه الأبيات نلاحظ الأخطل قد عمل على توافر الأتيام التالية للروضة:

أ- في البيت الأول وصفها (روضة خضراء)، و(أرمر نورها)، وحدد مكانها (بالقهر بين شقائق ورمال).

ب- في البيت الثاني حدد زمان هذه الروضة (الربيع)، وذكر العناصر التي اسهمت في إبراز جمالها.

ج- في البيت الثالث عاد الشاعر ثانية ليصف الروضة (حتى إذا التفت النبات كأنه لون الزخارف...).



العربي

د في البيق الرابع علا الشعر ثانية لينكر العناصر التي أسهمت في حمال الروضة (نفت الصبا عنها الجهام) و (أشرفت الشمس).

هـ- في البيت الخامس وهو للقليل، أجرى الشاعر مقارنة بين المشبه (صاحبه)، والمشبه به (الروضة)، إذ قال إن تلك الروضة الطيبة البصرة الندية ليست بأجمل من صاحبه، وأمتع من حديثها معه، عندما يقبل عليها في العشي.

١٨٨  
 من حديث الروضة في الشعر الأموي يكاد يكون بعامّة متشابهاً ولم يختلف في تفصيلاته بين  
 زيادة ونقصان تبعاً لعدد الأبيات التي ابتناها التشبيه الدلّري، فالشعر يصف الروضة ويذكر مكانها  
 ورمز الحديث عنها، والعناصر التي نسهم في إيراد جمالها، ثم يقيم المقارنة بين طرفي التشبيه فيما  
 اصطلاح على تسعته بـ (القول). إلا أن بعض الشعراء يبتسر الحديث عن الروضة، مكتفياً بوصف  
 بيانها وذكر مكانها والعناصر التي أسهمت في إحصائها، ثم يأتي إلى القول مقارناً بين طرفي التشبيه،  
 وبهذا يكون قد أسقط رمان الحديث عنها. (١٨).

واشد الشعراء ابتساراً عمر بن أبي ربيعة إذ اکتفى بذكر مكان الروضة، ثم قارن بين طرفي  
النشيه، مستطاً زمان الحديث عن الروضة ووصف مكانها، والعناصر التي أسهمت في  
إحصائها (19)، وأوسع من الشاعر في العر دق وعمر بن أبي ربيعة تفصيلاً القتال الكلابي إذ قر  
ملروضة المكان، ووصفها، وذكر العناصر التي أسهمت في إبراز جمالها (البدى والصيب)، ثم جاء  
بالقول ليقارن بين المشبه والمفبه (20)، ومنزل صديق القتال الكلابي كان صديق ذي الرمة،  
فالمروضة نصفها، ويذكر العصر التي أسهمت في جمالها، ويذكر مكانها، ثم يقارن بينها وبين  
المشبه (21)، ولكن الذي كان لاف شطر في صورته (الروضة) في الشعر الأموي (وجه الشبه) الذي  
ورد في القول حيث المقارنة بين طرفي التشبيه الدائري، كأن يكون في مجال الراحة (22)، أو في  
مجال حديث الصباح (23)، وحرص الشاعر الأموي أيضاً أن يقيد وجه الشبه برمان، كن يكون بعد  
هجرة، أو بعد النوم، أو بين العشي ومساءة الأصال، أو الغد (24).

وفي هذا المقام يليق بآر تناول الروضة في ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي وقرينتها في الشعر الجاهلي إذ يخلص إلى تأكيد سير الشاعر الأموي في قلبك الشاعر الجاهلي في ابتداء عصر الروضة في ظاهرة التشبيه الدائري من حيث وصفها وتكرار مكانها ورماتها والعناصر التي أسهمت في صنع جمالها، والمقارنة بين طرفي التشبيه في النقل، والمجالات التي قام عليها وجه التشبيه. (25)

والموضوع الثالث من موضوعات الطبيعة الذي وقف عنده الشاعر الأموي مصورا - الشمس  
النير ، يقول مجنون لبلى :

فما الشمسُ وأفتِ نَوْمُ دُجْنٍ فَأَشْرَقَتْ  
ولا البدرُ وأفى كَسْبُ عَذْلِيَّةٍ لِلْبَذْرِ  
يَاخُتَمُنَ مِنْهَا أَوْ تَزِيدُ مَلَا حَةً  
على ذاك أَوْ رَاعَى الْمُحِبُّ، فَمَا أُدْرِى (26)



**القراءة العربية**

مضمون البيتين أن الشمس في إشراقها، والدر في الليلة الظلماء ليسا بأحسن من صاحبة الشاعر ملاحظة، لقد علم المجنون على المعارضة بين الشمس والسر من جهة، وصاحبه من جهة أخرى.

وبعد، فإنَّ حديث الطبيعة في ظاهرة التشبيه الدائري في شعر الشاعر الأموي لم يكن على وثيرة واحدة، فقد نال كل من الماء وعناصره والروضة خطوة كبرى من اهتمام الشاعر الأموي، وحلَّف ذلك -كحديث الكواكب ممثلة في الشمس والبدر- لم يرد إلا مرة واحدة في اتجاهه، كما أنَّ دائرة الطبيعة في ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي كانت أكثر نوعاً وأقلَّ كما من قريبته في الشعر الأموي (27)

وأما موضوعات الحيوان التي وردت في طائفة التشبيه الدائري في الشعر الأموي مرسية على وفق مالها من صدارة، فكانت الظبية هي الأولى إذ حظيت بسبع صور في شعر الشعراء الذين اتحدتهم البحث عينة للدراسة، فقد صوروها في حال كونها أمًا، وفي حال كونها اب، وفي حال تعرضها للصيد، أما في مجال لطيفة الأم، فيقول مجنون ليلى:

فَمَا أَمْ خَشَفُوا بِالْعَتِيقِينَ تَرْعَوِي  
بِمُخَضَّلَةٍ جَاذِ الزَّبِيحِ زَهَاءَهَا  
وَقَفْنَا عَلَى أَطْلَالِ لَيْلَى عَشِيَّتُهُ  
نَجَادُ بِهَا مُرْتَانًا أَسْفَهَ بَاكِرِ  
وَأَوْفَى عَلَى رَوْضِ الْخُرَامِ نَعِيمُهَا  
رَوَاحًا وَقَدْ حَنَّتْ أَوَائِلَ لَيْلِهَا  
تَقْلِبُ غَيْثِي خَائِلَ بَيْنَ مُرْغَوِي  
بِأَخْسَنَ مِنْ لَيْلَى مُعِيدَةَ نَظَرِي

في هذه الأناث حدد الشاعر مكان الظبية الأم (العقيق)، ويصف ولدها (طفل معاصله حذر)، وسكر مرعى الطيبة الأم (محضلة) إذ أصابها المطر الوسمي الغزير (جاد الربيع زهاء رهاثم وسمي سحائبه عرر)، ويذكر الشاعر مستطردا أطلال صاحبتة ليلي، ووقوفه عليها (عشية)، ويحدد مكان هذه الأطلال فهي (باجرع حروى)، ويصفها (فهي طامسة نثر)، وكعادة الشعراء عند الوقوف بأطلال الصاحبة يذكرون ما أتت عليها من المطر، فقد ألم بأطلال ليلي (مزنا)، واحد منهما وقت اليكور وهو (أسحم) اللون، وثانيهما وقت العشي (له رجر)، ثم يعود الشاعر ليسنوفي حديثه عن مرعى (أم حشف)، فهي ترعى في (روص الحرامى)، وحديثه عن بصرفانها (تقلب عيني حارل ببر



## \*\*\* الفرائد العربي \*\*\* 79 - ربيع \*\*\*

مرعو وأثار آيات)، لأنها متوجسة على ولدها، ثم في القفل يقيم مقارنة بين طرفي التشبيه إذ يقول: إن أم خشف ليست بأحسن منطرا من لبلى وهي تنظر مرة تلو أخرى إلى صاحبها المجنون إبان عزم قومها على السفر، فالشاعر في هذه المقارنة بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) وقع عند بعض الصفات المشتركة بينهما، وهي جمال العيون وخاصة زمن سفر القوم ورحيلهم.

ويقول صر بن أبي ربيعة في مجال الظبية الأم أيضاً:

ما ظبية من ظباء الأرا      لك تقرو دماء الربا عاشيا

باحسن منها عداة الغريم      إذا أبدت الخد والحاجب (29)

حدد الشاعر مكان الظبية فهي من ظباء (الأراك)، وذكر مرعاها (تقرو دماء الربا عاشيا)، ثم أقام مقارنة بينهما وبين صاحبتها، إذ قال إنها ليست بأحسن منها (إذا أبدت الخد والحاجب)، رابطاً ذلك بزمان ومكان؛ الزمان هو (العادة)، والمكان هو (الغريم)، كما ربط تفوق صاحبتها في مجال الحس شرط مفاده بروز الخد والحاجب.

ويقول ذو الرمة في الظبية الأم أيضاً:

فما ظبية ترعى مساقط رملية      فسا الواكف الغادي لها ورقاً نضرا

تلاعاً هراقلت غنجد خوضى وقابلت      من الحبل ذي الأدعاص أمله غفرا

رأت أنسناً غنجد الغلاء فاقبلت      ولم تدر إلا قى تصرفها دغرا

باحسن من عشيّة حاولت      لتخفل صدعاً قى فؤادك أو وقرا (30)

في هذا التشبيه قارن ذو الرمة بين الظبية وصاحبتها صي، إذ حدد المكان الذي ترعى فيه الظبية (مساقط رملية) التي عادها المطر فأخرج من بطنها نباتاً نضراً، وحدد أين استقر ماء المطر (عند حوصى)، وذكر الأرض الخضراء التي كانت تمرح فيها الظبية في (حبل ذي الأدعاص ملة غفرا)، وذكر أيضاً من رآته في تلك الأرض العصاة وهو الإنسان، ولعله صياد، وأشد ما يبهز أن الظبية أثناء ذلك لم تفزع ذلك الفرع، ولم تنفر نعاراً قبيحاً أكثر من أنها مدت عنقها، فهي مطمئنة، إن ظبية ذي الرمة في (المشبه به)، ليست بأحسن من صي (المشبه) صاحبتها عشيّة حاولت (لتجفل صدعاً في فؤاده أو وقرا).

من خلال الأمثلة نلاحظ أن الشعراء الأمويين قد تشابهوا في الحديث عن الظبية كطرف من أطراف التشبيه الدائري إلى حد ما، إذ حددوا مكانها، والمرعى الذي ترتاده، وما أصابه من مطر، وبعضهم ذكر مراعاتها لولدها، كما تشابهوا أيضاً في الحديث عن المرأة كطرف آخر من أطراف التشبيه الدائري، فهي دائماً الأحسن في جمال نظرات عيونها، والأحسن في جمال وجهها، والأحسن فيما يصدر عنها من دلال وتصرفات وحركات لها أثرها في صاحبها، إذ تجعله متيماً مكبلاً لما أبدته



**التراب العربي** اسماعيل أحمد العالم

من تمنع وصداً. ولا ينسى الشاعر الأموي أن يشير إلى الرمن الذي تكون فيه صاحبه أحسن وأجمل من الطيبة، كان يكون (عشبة) أو (غداة)، ولم ينس أيضاً أن يذكر المكان الذي يسهم في الحسن والجمال كلُّ يكون (الغميم) (31).

وعدد موارد ما لحظناه في شعر الشاعر الأموي إبان حديثه عن الطيبه الأم شعر الشاعر الجاهلي في مصمار ظاهرة التشبيه الدائري -بحكم أن تطابقاً في حديثهما عن الطيبه الأم، فكلاهما حدد مكن الطيبة (المشبه به)، وحدد مرعاها وما ترعاه، والوسائل التي أسهمت في جعل المرعى غطاء أحوى، وتم هذا التطابق إلى حد ما بينهما أيضاً في حديثهما عن المرأة (المشبه)، فكلاهما جاء حديثه عن جمال المرأة، وإن كل حديث الشاعر الأموي أوسع فضاء، إذ ذكر بالإضافة إلى جمال العيون، جمال الوجه، وجمال حركات الدلال. (32).

وفي مجال الطبية الابن يقول الأخطل:

فَمَا شَدِيدُ نَزْعِي الْحَقِي وَرِيَاضُهَا

يَرُونُ بِمَكْخُولِ نَفْسِهِمْ مَوْشِجُ

بِأَخْسَنِ مَنَها نَوْمٌ حَسَنٌ رَحِيمًا      مع العيش لا بل هين أبض وأصبح (33)

لقد حدد الشاعر المكان الذي يرعى فيه ولد الطيبة (الحمى وريصها)، ووصفه فهو (مكحول). لما غشي عيبيه من سواد كالكلج، وهو (سورم) كناية عن صوته الخاف، وفي البيت الثاني أقام الشاعر مقارنة بين طرفي النسيئة الشادن (المشي به)، وصاحبه (المشي به)، إذ يقول: بن الشادن الذي يرتعي الحمى والرياض، يعبر ويدير فيها، مرجحاً مصوتاً بصوته الخاف، ومكحول العينين - ليس بأجمل من صاحبه إذ طالته روح الفراق، بل أنها أملك منه رشداً رقة

لمثل هذا ذهب اشاعر الجاهلي إذ ركز على جمال عبي ولد الطيبة، وذكر مرعاه ومكانه، وقارنه بصاحبه، (لا أن صاحبه أحسن منه (34).

أم الظبية في مجال الصيد، فيقول حرير :

فَمَا عَصَمَاءُ لَا تَحْسَبُ لِإِذَا فِي تَرْغَى لِي فَرَى الْقَضَبِ الْبَقَاءُ

تدري نيل الزمادة تطبيقش علف

موقماتہ اذا ترمی، صبیحہ

يَأْتُونَ مِنْ أَمَانَةٍ، حِينَ تَرْجُو

جَدَاهَا، أَوْ تُرَوِّمُ لَهَا مَرَامَهَا (35)

يصف الشاعر انطية فهي ذات لون بيض (عصماء)، ويذكر مرعاها (في درى الهصب)، ويذكر النبات الذي يرعاه (البشام)، ويذكر أيضاً ما تعرضت له من خطر إذ رميت بالنبل، إلا أن (نبل المرأة بطيش عنها)، أيها (موقاة)، علماً بأن هذه النبل نورمي بها الكرام لأدمتهم، ثم غي بيت القفل -



يقارن الشاعر بين المشبه (أمامة) والمثبه به (عصماء)، فالظبية التي ترعى البشام في درى الهضب، والتي تعرضت لسهام للرماة، ليست كأمامة في إشرافها وصيانتها، رابطاً ذلك بوقت يرجى معه (جداها، وتروم لها مراماً).

والموضوع الثاني من موضوعات الحيوان الذي ورد في الشعر الأموي في ظاهرة التشبيه الدائري (الناقة) بوصفها أمًا، يقول مجنون ليلى:

فما أُمّ سَقَبٍ هالِكٍ في مَصَلَةٍ      إذا ذُكِرَتْهُ آخِرَ اللَّيْلِ حَتَّى  
بأَثَرِخَ مِنْ لَوْعَةٍ غَيْرِ تَنِي      أَجْمَعُ أَحْسَانِي عَلَى مَا أَكُنْتُ (36)

في هذين البيتين وصف الشاعر (أم سَقَب) وولدها الـ (هالِك)، وحدد المكان (في مَصَلَةٍ)، وذكر حين الأم لولدها (أحر اللل حَتَّى)، ووقعها الحب واللوعة والخوف عنه من سماع الأرض، ومع ذلك فعندما أجرى الشاعر مقارنة بين طرفي التشبيه، الباقية وداته، قال: إن هذه الناقة لم تكن في نوعها على سَقَبها (بأبرح) وأوسع من لوعة الشاعر على صاحبه ليلى، غير أنه يكتف ذلك طي أحشابه.

والموضوع الثالث الذي ينتمي إلى الحيوان، ووقف عليه الشاعر الأموي في ظاهرة التشبيه الدائري - البقرة الوحشية، يقول جرير:

ما ذات أَرْوَاقٍ تَصْدِي نُجُودَ      حديث تَلَأَى عَارِبٍ فَالْأَوَاعِينَ  
بأَحْسَنَ مِنْهَا يَوْمَ قَالَتْ: أَلَا تَرَى      لِمَنْ حَوْلَنَا فِيهِمْ غَيُورٌ وَنَائِمُونَ (37)

يقارن جرير في بينه بين طرفين: صاحبه وبقرة وحشية، ويصف البقرة فهي (ذات أَرْوَاقٍ)، وهي أم (الجُودَر)، وقد أجرى الشاعر لقاء بين البقرة الوحشية الأم وولدها الجُودَر في مكان (عَارِبٍ فالأوعس)، وحلص في مقارنته إلى أن البقرة الوحشية لم تكن بأحسن من صاحبه فيما صدر عنها من قول (أَلَا تَرَى لِمَنْ حَوْلَنَا فِيهِمْ غَيُورٌ وَنَائِمُونَ).

والموضوع الرابع الذي مصدره الحيوان، وورد في ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي، قول الأحموس الأنصاري في بيضة النعام:

فما بِيضَةُ بَاتِ الظَّلِيمِ يَحْفَهَا      ويجعلها تَبِينُ الْجَنَاحِ وَحُوصَلَهُ  
بأَحْسَنَ مِنْهَا يَوْمَ قَالَتْ تَذَلُّ      تَبْدُلُ خَلِيلِي، إِنِّي مُشْبِقَةٌ لَه (38)

من عادة أسرة النعم في الشعر العربي القديم أن يتقاسم الظليم وروجه حصاة البيص والفراخ، وطني أن دور الظليم في الحصانة يحكيه البيتان الشعريان، فقد حذد الشاعر رمن حلوس الظليم على مصه (بات)، وحدد المكان الذي نزل به البيص من الظليم (بين الجناح وحوصله)، فهذه البيضة وم



العربي

مُخْلِئِي، إِبْنِي مُعْبِدَةٍ).

والموضوع الخامس الذي يتردد إلى - الأسد، يقول جريو:

فَمَا مَخْبَرُ وَرَقٍ بَخْفَانٍ زَلَزَهُ إِلَى الْقَبْرِ زَيْدُ الزَّاجِرِينَ تَوَرَّداً

بِأَمْضَىٰ مِنَ الْحِجَابِ فِي الْحَرْبِ مُقَدِّمًا إِذَا بَعْضُهُمْ فِي الْخَيْضِ قَعْرَدًا (39)

المُدْعَوُونَ.

أورد عمر بن أبي ربيعة لفظ (العميم) في شعره (40).

وإقداماً من الأسد.

المكان والزمان للمشبه به، وهو الفرق الجمالي للمشبه (٤١).

وصوره الأسد، ورياده على ذلك جعد الشاعر الأموي صنوره المرأة تستحضر صورة بيضة النعم.

فِيحْكِيهَا الشَّاعِرُ ذُو الْبُرْمَةِ، مِمَثِّلَةً فِي مَزَانِيهِ:

وما شئتَا خرفاءَ واهتِلَا الكَلَى



بِأَصْنَعُ مِنْ عَفْوَكَ لِلذَّمِّ كَلِمًا

أما الموضوعات التي شغلت بال الإنسان الأموي فمنها (الوجد)، يقول مجنون ليلى -

فَمَا وَجَدُ أَعْرَابِيَةً قُلَّتْ بِهَا

إذا ذكرت نجداً وطيب تراباه

بہا کثر منی حرقة وصباہہ

ومنها الهجاء، يقول الفرزدق:

وما شمسٌ باضتُغ مِن قُشْنَدِر

الشعري، مقيماً بينهما مقارنة مفادها: لا شيء أصعب وأحق من تشيير.

ومنها التَّارُ، يَقُولُ ذُو الرُّمَّةِ:

وما كان ثأر لأمرئ القيس عندنا

مري القيس)

ومنها الجود، يقول جرير:

قما نعب بن مامة وابن مسعود



**العربي**

تكتم ظاهره التشبيه اللاذكري في هذا البيت الشعري في المقارنة بين طرفي التشبيه المشبه وممثله الحيفة (عمر بن عبد العزيز)، والمشبه به ويمثله (كعب بن مرة وابن سعدى)، قداس الرجلان ليسا بأجود من عمر بن عبد العزيز.

بعد الوقوف على النماذج الشعرية الخاصة بموضوعات الإنسان في التثبيته الانثري في الشعر الاموي نقول: إنها قليلة كما وروعا، وهي دون ما يقابلها في الشعر الجاهلي مضجاً. (47)

بعد أن تحدثت البحث عن موضوعات التشبيه للدائري في الشعر الأموي، سواء أكانت تنتمي إلى دائرة الطبيعة أم الحيوان أم الإنسان، فمن المفيد أن نضع للنظر متفحصين النماذج الشعرية التي أوردها البحث لندرى مدى اقتفاء الشاعر الأموي آثار الشاعر الجاهلي، ونرى ما انفرد به، ولكي يدرك ذلك، لا بد من التعرف إلى ما خلصت إليه النماذج الشعرية التي اعتمدها التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، لقد ركزت نماذج التشبيه الدائري الشعرية في الشعر الجاهلي على الاهتمام بالحدث وشخصه، والاهتمام بالمكان والزمان، كما ركزت على توافر القصص الخرافية الذي مرده إلى العقلية الجاهلية الأسطورية، وهي قصص لم نحل في الوقت نفسه من الضبط الواعي لتأليف عناصرها (48)، إن الفاحص المأمل في سماج التشبيه الدائري في الشعر الأموي، يحلص إلى تحقيق ما تحقق للتشبيه الدائري في شعر الشاعر الجاهلي: من تركيز على الحدث والشخص، والمكان والزمان، والعمل على توافر روح القصة (49)، لكنها قصة لا تجسم والجانب الخرافي، لأنها كانت سماج عقل واع لما هو فيه، فالشاعر الأموي ينتمي إلى دائرة الإسلام، والإسلام طهر عقله من الأساطير والخرافات، فهو إن نثر روح القصة في ظاهرة التشبيه الدائري، لا يطلق العنان بفكره أن يسبح بنماذج عليا، كالرجل امثال، والمرأة المثال، كما صنع الشاعر الجاهلي (50)، فجاء الإسلام بعد ثورة عيرت من حياة العرب الجاهليين ومن طبيعة المجتمع العربي في العصر الجاهلي في شتى جوانبه تغييرا بعيد المدى، فقد جاء الإسلام داعيا إلى الإيمان بدين واحد، ورب واحد لا شريك له، وبد عبادة الأصنام والأوتان، وجاء ثورة أدبية أيضا غيرت من الصورة التي كان عليها المجتمع الأدبي في العصر الجاهلي، لذا لا مجال للقصة الخرافية الأسطورية في شعر الشاعر الأموي، فقضته إن لم تكن واقعية، فإنها تحري على نمط الفنية الجاهلية شكلا، لا رمزاً وإيحاءً يصيب في التيار الخرافي الأسطوري.

وجملة القول إن ظاهرة التنشيه في الشعر الأمري - وما توافر لطرفيها من تحديد للمكان والزمان، ومن أحداث وشخص، ومن روح قصصية جاء بها تكبير واقعي أشرق بسور ربه، لا يشوبه فكر حرافي أسطوري - لم ترق إلى منزلة قريبتها في الشعر الجاهلي، لما توافر لطرفي ظاهرة التنشيه الدائري فيه من أحداث وشخص، وتحديد للمكان والزمان يكاد لا يحلو من ذلك نموذج شعري جاهلي يقع في دائرة الدراسة، وهذا ما لم يتحقق في كل نموذج من النماذج الشعرية الأموية (51)، ومما لحظه البحث أيضاً، ما ذهبت إليه دراسة (التنشيه الدائري في الشعر الجاهلي) من تحقيق الوحدة العضوية المحكمة في كثير من القصائد التي ورد فيها التنشيه الدائري، بل عمقت الدراسة



المقولة إذ ذهبت إلى أن التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي شكل لقصيدة وحدها العسوية لأنه حوى أكثر أبياتها (52). فمما لا شك فيه أن من يستقري نماذج التشبيه الدائري في الشعر الأموي، ويتأملها في القصائد التي وردت فيها، يحصل إلى أن هذه الطائفة تسهم في بناء الوحدة العضوية في القصيدة الأموية كقريبتها في القصيدة الجاهلية، وهذا أن كثيرا من النصوص الشعرية التي وردت فيها الظاهرة حدث لها انفجار في طرفي التشبيه. وبخاصة في (المشبه)، فكثيرا ما تجاوز (القول) وتعداه إلى أبيات كثيرة، ولعل انفجار هذه الظاهرة يؤدي إلى إنشاء تشبيه دائري جديد، فهذا قول الأحمط يقارن بين صاحبه وولد الطيبة.

|                               |                                 |
|-------------------------------|---------------------------------|
| فما شادن يرمى الحمن ورياضنها  | نيرود بمكحول تسووم مؤشخ         |
| بأحسن منها يوم جئ رحباننا     | مع الجيش لا يل هي أبض وأصبح     |
| وأحسن جيداً في السحاب ومضجنا  | وأنجس منها نقلتين وأملخ         |
| نهما أريج جنح العشاء كأنه     | يخسك والكافور يطلى ويتضخ        |
| باطيب من أزدان ذلعا بعدا      | تقور الثريا في المساء فتجئخ     |
| إذا الليل والى واستبطرت أجوده | وأستقر مشهور من الصبح أفضخ (53) |

وردت ظاهرة التشبيه الدائري بطريقتيها: المسية والمشي به، في البيتين الأول والثاني، وعقدت المقارنة بينهما في البيت الذي اصطلح على تسميته ب (القول)، ولكن هذه الظاهرة بطريقتيها أيضاً انفجرت مرة ثانية، وخرجت من بيت (القول) الذي فيه المقارنة، وامتدت إلى الأبيات التي تلي، لتشكل فعلاً ثانياً لتتبع هذه المقارنة بين الشادن وصاحبة اشاعر، فالشادن ليس أجمل عقلاً ومثماً، وليس أوسع مفلاً وأجمل من صاحبه، ولم تكتف هذه الظاهرة بما ذهبت إليه، فقد أخذت تصف المشبه بأسهاب، ثم جاءت بقول ثالث لتقارن بين المشبه والمشي به، إذ قال: إن الطيب الذي يطلى ويمرغ بالمسك والكافور، والذي يشك تصوعه في المساء، إن ذلك الطيب ليس بأشد من الطيب الذي ينضوع من أكمات قميص صاحبه (ذلعا)، وربط ذلك بشرط زمني مفاده قبيل الصبح عندما تقمض الأظواب والأنفاس.

ويقول مجنون ليلي أيضاً:

|                           |                             |
|---------------------------|-----------------------------|
| فما وجد أعرابية قذفت بها  | صروف النوى من حيث لم تك ظنت |
| إذا ذكرت نجداً وطيب ثرابه | وخيمة تجسر أغولت وأرنت      |
| بأكثر منسى خرقه وصبايه    | إلى هضبات بالوى قد انطلت    |
| تمست أحاليب الرعاء وخيمه  | بعد فلم يقدّر لها ما تمت    |



## العربي

إذا ذكرت ماء العضاء وخيمه

لَهَا آتِيَةٌ قَبْلَ الْعِشَاءِ وَأُتِيَتْ

بِأَوْفَدَ مَنْ وَجَدَ بِلَيْسَ وَجَدَتْهُ

فإذا كان نموذج الأخطل الشعري حكى انفجار الظهيرة في المشيه، فإن انفجارها في نموذج مجنون ليلى الشعري وقع في المشيه به، وكان من نتائج انفجار ظاهرة التشبيه الدائري الإتيان بفعل ثان يمثل في قول الشاعر:

بِأَوْفٍ مِنْ وَجْدٍ بِلَيْسٍ وَجْدَهُ

إن ما لحظناه في النموذجين السابقين، من انفجار في ظاهرة التشبيه الدائري مواء في المشبه أو في المشبه به، أو في كليهما، ليعّد علامة من علامات الوحدة العنصرية التي تنهض بها الظاهرة في الشعر الذي نرد فيه.

وبعد هذه السباحة مع طاهرة استقبله الدائري في الشعر الأموي، والوقوف على مواضع ورودها والمصادر التي ترد إليها، وتوصيفها، وموارفها بفريته في الشعر الجاهلي، نخلص إلى إدراك الشاعر الأموي ما كان فيه الشاعر الجاهلي من قرء في خلقه، إذ بهج بهجة، وترسم خطه إلى حد ما، كما جاءت الطاهرة التي تدرس تؤكد تواهر الفن الجاهلي وامتداده في الفن الأموي.

■ **الطوامش**

- 1- نظر الدراسة التي ألقاها الدكتور عبد القادر الزباعي بعنوان "التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي"، المجلد العربي للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد السابع عشر، المجلد الخامس، سنة 1985، ص 130، والعينة التي عيّنتها الدراسة تتكون من اثنين وعشرين شاعراً، لخم ثمانية وخمسون تشبيهاً، بالمقارنة مع العينة التي عيّنها البحث الذي نحن بصنوده، نحصل إلى أن حضور ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الأموي أكثر كما ونوعاً من التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي.
- 2- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، د. عبد القادر الزباعي، من صفحة 128-130.
- 3- العصر الجاهلي، د. توفيق ضويف، دار المعارف بمصر، ط8، سنة 1977، ص 365.
- 4- في تلك الأدبي، إيليا الحارثي، ط دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة 1979م، ط4، ج2، ص 145، انظر شرحه نقبذة متم من فريدة في رثاء أخيه مالك، وانظر شعر متم في الكتاب نفسه وهو يتحدث عن (حرون الدوق).
- 5- تاريخ الشعر العربي، نجيب محمد البيهتي، دار الفكر للطباعة والنشر، طبعة القاهرة، سنة 1950م، ص 95.
- 6- انظر: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 130.
- 7- انظر: مجريات بحث "التشبيه الدائري في الشعر الأموي وموازنته بالشعر الجاهلي"، الذي نحن بصنوده، إذ جاء



- اعتماد للشاعر الأموي ميلاناً لاهتمام الشاعر الجاهلي.
- 8- تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، د. يوسف خليف، طبعة دار الثقافة بالقاهرة، سنة 1976م، ص 23
- 9- انظر التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 134.
- 10- شرح ديوان الأخطل التغلبي، إيليا الحاي، بيروت، سنة 1968م، ص 91.
- المزيد: النهر الكثير الريد، حاصر: ناحية بين مبيح والرفقة على شط العرات، الحيدران: نوع من الشجر المعروف، عرفه عوسج، نحرر: أي تهيب منه وأخذ له ما يقه أداه، يقتص: أي يكثر اضطرابه، المشيح: المجرب، المسح: الذي: الموح، جرس: هو ليصر، المطر: الذي يتبع بعصه بعضاً زها: حش، القراقير: جمع قرقور، السفينة الطويلة، بذات الماء، طيور، حراته: نواحيه، ثياب وصرخة: قرينان، بحته: إبله الحرامانية.
- 11- انظر التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 134.
- 12- الديوان، لعمري بن أبي ربيعة المحرومي، إميل و تحقيق علي ملكي، منشورات دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت. ص 258.
- 13- الديوان، لذي الرمة، خليل بن عفة (ت 1117هـ)، تحقيق الدكتور عبد القادر أبو صالح، دمشق، 1973م، ج 2، ص 867، الشعب: العنبر الحب، تصفه الصف: أي تزداد وتصربه، النهي: المنبر، ألقته: ملكه، الروائح: السحب تغطى ليلاً، رمان: موضع.
- 14- الديوان، لجري بن عطية الخطمي (ت 1114هـ)، دار صادر ودار بيروت، سنة 1964م، ص 123، غواريه: أعالي موج، الذي، الموح، السب، العط، سجانكم، الوحد سجل، وهي الدار العظيمة.
- 15- ديوان ذي الرمة: ج 3، ص 1549، الوسمي: المطر، العيث، بهال: صفة، بهلال: انصباباً، يدي لجيب: أي له صوت، وهو صوت الرعد، النلق: الحبر، شوب الحبر: أي كما تشب الحبل، المرق: كل موضع فيه ثبات، الرغيب: الواسع، البوارق: السحاب فيه برق، والواحدة بارقة، منقسم الثريا: معيها، طلال: من الضل، وهو الندى، السحبة: المطرة التي تكثر الأرض، للفرخ: نجم، اسحل: أي تبع بعصه بعضاً، سجوم: صيوب، اكتهل: تم وطال، شامس: نجم، العراء: مصب الماء، يشب: يشعل، الحوداد: نبت
- 16- لو أجزيا معارفة بين المادح الشعري التي تتعلق بعناصر الماء في الشعر الأموي، والنماذج الشعرية التي تتعلق بعناصر الماء في الشعر الجاهلي، والوارد في ص 134، ص 135، لرأينا تحقيق ما ذهبنا إليه.
- 17- شرح ديوان الأخطل، ص 550، القير: موضع في أسفل الحجاز، الشففة: العرجة بين جبلين، النور: الزهر، الاسم: السحاب المتكاثف الغيوم، الصا: الريح الشرقية، الجهم: السحاب البادي الغيوم، الدجئة: هيا الغمام المطبق، للطلال: جمع ظل وهو الندى، أو المطر الحقيق.
- 18- انظر الديوان، للورنق، همام بن غالب بن صعصعة (ت 1114هـ)، دار صادر، بيروت، ج 2، ص 85.
- 19- ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 228.
- 20- انظر كتاب تاريخ الأدب العربي، للدكتور عمر فروخ، دار الطبع للملايين، بيروت، ط 4، سنة 1981م، ج 1، ص 435.
- 21- ديوان ذي الرمة، ج 2، ص 958.
- 22- المصدر السابق نفسه.
- 23- شرح ديوان الأخطل، ص 550، ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 228، وديوان القزويني، ج 2، ص 85.
- 24- انظر إلى مضاف المادح الواردة في البحث الذي نحن بصدد، فهي تشير إلى مصادرنا ومراجعها.



## ❖❖❖ القوافل العربية ❖❖❖ ❖❖❖ إسماعيل أحمد العالم ❖❖❖

- 25- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 135.
- 26- ديوان مجنون ليلى، قيس بن الملوح، تحقيق عبد الستار قراج، دار مصر للطباعة، د. ت، ص 167.
- 27 التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 136.
- 28- ديوان مجنون ليلى، ص 128، حذر: جمع أخطر، ولعله من الخطر وهو الثقل والضرر، ويترك بذلك ضلعه، الحشف: ولد الطيبة، الزمائم: الأمطار، الوسمي: أول مطر الربيع، الخازل: المتقصف الظاهر المرعوي؛ المرجع، العفر: جمع أفر، وهو نوع من الطياء. السمر: المسفرون
- 29 ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 259، نقر: تتبع، التمث. جمع دمث، وهو المكال الميل المرتقى، الرثا: جمع روة، وهي ما يرتفع من الأرض، عاشبا، د، بنب، غذاء العقيم؛ أراد غذاء التليبا في الموضع المسمى بالعميم.
- 30 ديوان ذي الرمة، ج3، ص 1414، ساقط الرملة: الواحد مسقط، وهو منقطعها، الواقعة: المطر، نصر اخضر، التلاع هراقت عند حوصي: أي كان مصيها عند حوصي، قابلت: استقبلت، الحبل. من الرمل ما طبال منه، لينة: ولله، غمر: يوص تصرف إلى الحمرة، لينا: أي إنسانا، عند الخلاء: عند الجنوة، الوقر: تأثير في العظم.
- 31 انظر في النماذج الشعرية التي أوردها في الطيبة الأم.
- 32- وزن بين ما أورده الشاعر الأموي **يبن حنيفة بن الطيبة الأم** في هذا المجال وما ورد في التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 131.
- 33- شرح ديوان الأختل، ص (4)، الشاش. ولد الطيبة الذي نظم عر أفه، الحمى. ما يحمى من الأرض حول البيت أو سواه، يروء: يقبل ويبر، السكون: هو الذي عشي عيبه سواد كالكل، النورم: الذي له صوت خاف، أبيض: أرق
- 34- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 131.
- 35- ديوان جرير، ص 441، الملقاة: المقابلة بالشر، عصماء: صفة للطيبة لبياضها
- 36- ديوان مجنون ليلى، ص 87، السقي: ولد الناقة
- 37- ديوان جرير، ص 253، أرواق: الواحد روق وهو القرن، وأراد بدات أرواق. البقرة الوحشية، عازب والأواعي: موصقل.
- 38- شعر الأحوس أنصاري، جمع وتحقيق عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د 1977م، ص 176، الظلم: ذكر الفعام، الحوصلة من الطائر. بمفرلة المعدة من الإنسان.
- 39- ديوان جرير: ص 146، الحيلص، حوص الحرب، عرك: هرب وفر.
- 40- امر- ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 259.
- 41- التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، ص 131-134.
- 42- ديوان ذي الرمة، ج3، ص 1897، شت: الواحدة شنة، وهي القرية الحلق، راهيتان: حقتان.
- 43 ديوان مجنون ليلى، ص 85
- 44- ديوان الفرزدق، ج2، ص 64، فريع: تصطرب وتخاف.
- 45- ديوان ذي الرمة، ج3، ص 1756، مهاجر. هو المهاجر بن عبد الله الكلابي والي اليمامة، ومن مدحجي ذي الرمة.







# التضمين والتناص في ديوان (مزار الحلم)

## للشاعر الراحل الدكتور عبدالله العتيبي

بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

### مفهوم التضمين وأبعاد التناص:

من أهم الظواهر الفنية والجمالية التي استحدثتها القصيدة المعاصرة منذ عصر الريادة في أواخر الأربعينيات توظيف التضمين كعامل إثراء وتعميق للرؤيا الشعرية ولئن كان التضمين أسلوباً فنياً عرفه أسلافنا من شعراء العصور المختلفة، فإنه قد تطور وتشعبت أبعاده وتعددت الوظائف التي يقوم بها في بناء القصيدة بناءً موفياً بأغراضها شكلاً ومضموناً، حتى اتخذ اسماً آخر يكاد يبتعد به عن الأصل لكثرة ما جدد على هذا الأصل من تفرعات وتحولات، ونعني بهذا الاسم (التناص)

فالتضمين كما يعرفه أصحاب اللسانيات وعلماء البلاغة القدامى أن يأخذ الشاعر سطرًا أو بيتًا من شعر غيره بلغظه ومعناه، ويدخله في الموضوع الذي يراه ملائماً ومطابقاً بين أبيات قصيدته، فهو أشبه بالعارية (١) يباح استعمالها وإن كانت في مجال الشعر لا ترد، لأن لصاحبها مثلها بل أصلها، ولأن المستعير غالباً لا ينكر هذا الأصل، مما ينفي عنه شبهة السرقة الأدبية، وبهذا يدخل التضمين في باب الاقتباس الذي يعزو الشيء إلى مصدره، وإن كان يختلف عنه في كون الاقتباس يتسع فيشمل نقل الفكرة أو الموقف عمداً أو بغير عمد لما بينها وبين الفكرة أو الشعور الذي يعبر عنه المقتبس من صلة أو دلالة

ولما كان المبدعون أسبق من علماء اللغة والبلاغة والباحثين والنقاد، في ارتياد آفاق جديدة، وتمهيد التربة لفروس بذور لم تعهدها من قبل، مفسحين السبيل بذلك لقيام هؤلاء الباحثين والنقاد بدورهم في التنظير، فقد كان ابن الرومي أول من وسع نطاق التضمين بمفهومه الذي ورد بالمعاجم اللغوية طبقاً لما تعارف عليه السابقون، فلم يقف عند تضمين شطر أو بيت لغيره في شعره، وإنما ضمنه وزناً من الأوزان العروضية، وذلك في إحدى محاثياته إذ يقول

مستفعلن فاعلن فعول

مستفعلن فاعلن فعول

بيت كمبتاك ليس فيه

معنى سوى أنه فضول

وظل الشعر العربي قاصراً عن توسيع

مصادر التضمين من طريق اقتباس الآيات

القرآنية أو الأمثال أو العبارات الشعبية أو غيرها

من الأقوال أو المأثورات غير الموزونة

لخروجها عن قيود الوزن والقافية، حتى حان

ميلاد الشعر الحديث القائم على وحدة التفعيلة،

فابتدع أصحابه تقنية التضمين من المصادر

المختلفة، ولم يجدوا في ذلك أدنى حرج،

غاضين الطرف عن نثرية هذه المصادر

وإخلالها بالوحدة العروضية، مستعاضين عن

رتابة الإيقاع دي القواعد الضابطة ببدايل أخرى

مثل الموسيقى الداخلية، والصور الجديدة،



وائتلاف المكونات البنيوية المختلفة للقصيدة، مع الجو العام والرؤية التي يعبر عنها الشاعر، بحيث أصبح من الميسور تضمين أية قرآنية أو مقطع من خطبة أو كلمات أغنية أو حوار بالعربية أو العامية بيتا من قصيدة مختلف وزنها عن الوزن الذي تقوم عليه قصيدة المقتبس، أو غير ذلك من النصوص التي يؤتى بها على سبيل التضمين.

### إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة:

إن التناص Intertextuality الذي يطلق الآن على ما كان يسمى قديما بالتضمين تحقيق لمقولة النفرى: (إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة). وقد غدا يعرف بأنه «تأطير اصطلاحي لظاهرة اضطراد وتواتر الاشارات الأدبية» أو أنه «ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك ويعادل بعضها البعض». ومن تعاريف التناص أيضا أنه «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا» (٧)

وقد يكون التناص (التضمين المتطور) بصورة سافرة، أو بالتلميح والإشارة، أو بالاستيعاب والتمثل لخصائص نص أدبي سابق في نص أدبي لاحق. وعلى ذلك فإن ثمة علاقة دلالية تسمى أحيانا علاقة حوارية بين التعبير الأصلي وبين التعبير الواصل، وذلك ضمن دائرة التواصل اللفظي وفي حين يرى بعض علماء البنيوية أن التناص يشمل تأثير النصوص الأدبية في بعضها البعض، ينفي الآخرون ذلك، ويرون أنه لا صلة للتناص بقضايا تأثير مبدع في مبدع آخر أو باشتراك أعمال أدبية مختلفة في أصل واحد. وعلى الرغم من صعوبة هذه المصطلحات وتلك التعاريف وشروحاتها المترجمة بالنسبة لغير المتخصصين، فإنها تصلح للتطبيق على الشعر العربي ولا سيما الحديث نظرا لما يتميز به من

ثراء وعمق في الرؤية وفي التعبير بما يطاول قامة الشعر الانجليزي أو الفرنسي الذي هدى باحثيه إلى ابتداع نظرياتهم في التناص الذي يلبي حاجة الشاعر إلى إنجاز عمل فني تصدق عليه كلمة الإبداع بما تعنيه من تجاوز لدائرة التقليد، ويقوم بدور مؤثر في وصول حالة التوهج الشعري إلى ذروتها، فالشاعر يلجأ إلى التضمين الشعوري أو غير الشعوري لتذكير المتلقي بآثار أدبية ماضية، ولإدارة حوار معها على سبيل التضاد أو التوازي، مدققا بذلك حلمه، ومشيدا جسرا للتواصل الحميم

أما ذلك التضمين الذي يطفئ وهج التجربة الفنية بكثرة الإحالات الثقافية المعقدة والمقحمة على النص فهو يؤدي إلى ضعف استجابة المتلقي بل نفوره، وهو أشبه بالالاعيب البهلوانية التي يقصد بها التفتن والتمويه أو اللآلئ الزائفة والشكلانية التي تفسد جوهر الشعر.

### نص العتيبي بين التضمين والإسقاط:

إذا القينا نظرة فاحصة في ديوان (مزار الحلم) للدكتور عبدالله العتيبي في ضوء ما أجملناه من مفهوم التضمين وأبعاد التناص وجدنا أنه كثيرا ما يستعمل هذه التقنية، انطلاقا من إيمانه بالحضارة العربية الإسلامية، وولعه بتراثها وأطلاعها على جذور هذا التراث وروافده، ووعيه به وعيا يجعله حاضرا في شعره. والملاحظ في هذا الاستعمال أن التضمين عنده يغلب على التناص، مما يرجع إلى إيثار الشاعر القالب العمودي للقصيدة على القالب الحر (٢). إذ يتيسر في النمط الأول اقتباس شطر أو بيت شعر أو أي نص آخر من نفس الوزن، في حين يصعب إن لم يكن يستحيل إدخال نص غير موزون، فكانه عضو غريب يلفظه الجسم ما لم يعمد الشاعر إلى تعديل بنية هذا النص لإخضاعه لوزنه، وهذا على عكس النمط الشعري المتحرر، إذ يقبل



مختلف النصوص القولية على علاتها وهي تلك التي يطلق عليها البنيويون مصطلح الملقوظات. كما ترجع غلبة التضمين على التناص في شعر العتيبي إلى بساطة هذا الشعر، بمعنى وضوح معانيه ومرامييه وبعده عن التعقيد اللفظي والمعنوي.

ويتخذ التضمين عنده عدة أشكال تتدرج من اقتباس المثل العربي السائر بقصد تاصيل الفكرة أو الخاطرة، أو بقصد توشية النص وإضفاء مسحة جمالية تراثية على صياغته وبلورة هذه الصياغة، إلى تعميق الرؤيا الشعرية، والتعبير عن قوة الانفعال إزاء حدث معاصر بما يقايله في موروثنا من مواقف وأحداث، وما يعنيه ذلك - بعبارة أخرى - من المزج بين الماضي وبين الحاضر الراهن والمستقبل المتوقع أحيانا مزجا يثير المتلقي، ويدفعه إلى المقارنة بين الوقائع المتشابهة في أزمنة مختلفة، وهو ما يسمى بإسقاط القديم على الجديد.

والملاحظة الثالثة في هذا الشأن هي أن التضمين عند الشاعر قد يقف عند حدود اللغة الاتصالية العادية التي لا هدف لها سوى الإبلاغ (٤)، أو يتخطى هذه الحدود، ويسهم في خلق لغة أدبية تخرج عن المألوف، وهي اللغة المجارية الثرية بالحماليات وقوة الأثر في نفس المتلقي وفي هذا المنظور يمكن التمييز بسهولة بين التضمينات المختلفة المستويات ودلالات توخيف التراث في ديوان (مزار الحلم)، يهدف بها الشاعر إلى تجميل الجملة الشعرية وإجلاء المعنى. وهو يستخدمها أحيانا بعد تعديل طفيف في نصها التراثي المعروف، أو تعديل كبير في أحيان أخرى. ونجده في كلتا الحالتين لا يرمز، وإنما يفصح، إذ يتخذ الاقتباس أداة تعينه على هذا الإقصاد. ويصبح المثل العربي هنا مجرد تضمين لتركيبي بياني يديع هو أشبه بحلية في النسيج اللغوي لنص الشاعر.

وأبسط صور هذا التضمين ما يقترب من التأثر، وهو أن ينسج الشاعر عبارة على غرار أخرى تراثية، ومثال ذلك أن يحتذي صيغة البيت القديم الآتي من طريق استعمال اللفظ أو التركيب

المماثل في الصيغة والمختلف في المعنى

الأبيضان أبردأ عظامامي:  
الماء والملح بلا إدام

فيقول

من نام في دعة والدهر مرتحل  
ثوى به الأسودان: القيه والخور (٥)

انعكاس الماضي على مرآة الحاضر

نلتقي بتضمين آخر في قصيدة (غابة الملح) وهو بيت الختام

إنه الوهم يا حداة المطايا  
ليس في الركب أحمد يا سراقا (٦).

إذ يوظف الواقعة التاريخية المعروفة في السيرة النبوية والخاصة باقتفاء الفارس الجاهلي بهراقة أثر الرسول عليه السلام في طريق هجرته من مكة إلى المدينة، وسوخ قوائم جواد سراقا في الزمال وهو على قاب أقواس من تحقيق مرماه الدنيء، للدلالة على التيه والضلال، مما يدخل في باب انعكاس حدث ماض على مرآة حاضر.

ويضمن العتيبي قصيدته (من تداعيات أبي بصير الأعشى) (٧) هذا البيت المأثور لصناجة العرب من قصيدة عن حرب ذي قار، ويتخذ مطالعا لقصيدته:

(كانت وصاة وحاجات لنا كفف  
لو أن صاحبك إذ ناديتهم وقفوا)

ويتابع شاعرنا إنشاده تنويعا على لحن الأعشى، فتأتي أبياته تواصلا متألفا أو متداعيا كما جاء في العنوان - مع ذلك اللحن رغم اختلاف الموضوع بين الشاعرين. ويدلنا هذا التواصل على



تمثل الشاعر لتراثنا الشعري، واستشفاف النص القديم، والتحليق في مداره، واستلهامه شحنته الوجدانية التي مازالت متوهجة على مدى العصور في نفوسنا نحن عشاق فن العربية الأول، فكأنه الرماد الحي الذي يبقى ضابيا حتى يبعث فيه الحرارة شاعر صناع متقن للعزف القديم الجديد على وتر رخيم

الشاعر ينتقل من «خاص» القبائل قبل الإسلام إلى «عام» الهموم العربية في المرحلة الراهنة، ويسقط معركة ذي قار على معركة القادسية التي خاضتها العراق بعد العدوان الإيراني فيما يرى الشاعر، وكان اختياره هذه المعركة مقصودا، ذلك أن ذا قار موقع قريب من الكوفة (٨)، وقد انتصر فيه العرب على الفرس. ولا يقف شاعرنا في التضمين عند بيت المطلع، بل يبدأ البيتين الثاني والرابع بنفس مقولة الأعشى (لو أن صاحبك) في تصعيد للنغم وتنمية للمعنى ثم يقتبس مرة أخرى المصراع الثاني لبيت أبي بصير، فيضعه في نفس الموقع في مطلع المقطع الثاني

**كاد الزمان على أبوابنا يقف  
(لو أن صاحبك إذ ناديتهم وقفوا)**

موظفا بذلك شطرا قديما في أداء معنى جديد أراد الشاعر وهو يعلن عن عتبه على الدول العربية شقائق العراق لأنها لم تظاهره بجندها وإن دعمته بالمال والسلاح، ولو أنها لبّت حين ناداها «واعرباه» لوقف الزمن منها موقف إكبار وإعظام، ولكتب لها بذلك تاريخ مجد طريف يعد مجد تليد موغل في القدم وحضور راهن شاحب كالعدم.

ومن ذلك يبدو أن التضمين هنا تناسل بمعنى الكلمة، لأن الشاعر اقتبس تصا موازيا لنصه وقابل بينهما، فقدم رحيقا جديدا في كأس قديمة، ولم يكن الاقتباس مجرد تكاة يستند إليها، لقد توحد الجذر في القصيدتين واختلفت منها الأغصان والأزهار. وهذا التناسل

يحقق إحدى الوظائف الجديدة التي يقوم بها وهي الرمز، فالمناداة أصبحت رمزا للاستجداء، ووقوف الصاحب غدا رمزا للتقاعس عن الإغاثة. ومن ثم تستر الحاضر الذي عبر عنه العتيبي بالماضي الذي عبر عنه الأعشى والذي كان حاضرا في زمنه، أي أصبح الماضي قناعا — إذا استخدمنا لغة المسرح — على وجه الحاضر، بمعنى أن يوم ذي قار قناع لمعركة العراق لقد اختلفت الظروف التاريخية وتوحد الموضوع بالنظر إلى أن خصم اليوم هو خصم الأمس، كما توحدت نتيجة الحرب في الماضي والحاضر بانتصار العرب. وكذلك حقق التناسل عدة مستويات على خلاف التضمين الذي يحقق مستوى واحدا، حاملا بذلك عديدا من الأفكار العصرية فإذا كان للنص القديم المقتبس دلالة واحدة في قصيدة الأعشى، فقد أصبح له جملة دلالات في قصيدة العتيبي.

وهنا نثبت أن تجد في الجزء أو المقطع الثاني من القصيدة بيتا آخر من قصيدة أبي بصير نفسها يعمق المعنى الذي أشرنا إليه أي التقاعس عن نصرة الشقيق وهو قوله

**لو أن ثمل معد كان شاعرنا  
في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف**

إن معد عند شاعرنا القديم هو الجد الذي تفرعت منه معظم القبائل العربية، أما عند شاعرنا المعاصر فهو رمز للعرب المعاصرين إخوة العراقيين قبل أن يرتكب صدام جريمة غزو الكويت، ودلالة على وحدة الانتماء وصلة الرحم التي تقتضي المبادرة إلى نصرة الأخ المعتدي عليه. لقد أطلق العراق حينئذ على حربه العادلة المنتصرة — لدى الشاعر — اسم القادسية تيمنا بالمعركة المشهورة التي جرت في عهد عمر بن الخطاب واستأصلت شأفة الفرس، وأصبحت القادسية رمزا لتلك الحرب، فاستخدمه كثير من الشعراء.

ولعل العتيبي أن يكون أول شاعر رمز لها بيوم



ذي قار لما له من دلالة على مجد العروبة منذ  
الآزمان السحيقة، هذا المجد الذي توجه الإسلام  
في القادسية حين قاده دين الحق وصحح مسيرته  
على الدرب تحت راية النص أو الشهادة. ويقوم هذا  
التناص دليلاً آخر على عمق إيمان شاعرنا  
بالعروبة حتى قيل الإسلام. فلقد نظر إليها في  
ضوء معطياتها الإيجابية، وغمض النظر عن  
المساوئ التي جاء الإسلام للقضاء عليها، ولا  
يفي أنه كان للعرب قبل الإسلام مظاهر حضارية  
إنسانية رغم وثنيته، مما يتجلى في مناقب  
الفرسان التي تغنى بها الشعراء، كما أن في إحياء  
الشاعر لهذه المظاهر واستحياء شخصياتها  
ووقائعها ما يشيع نفساً ملحمياً في قصيدته.  
ويفاجئنا عبدالله العتيبي بتضمينه قصيدته  
شظراً للناطقة الذبياني عدل في صيفته قليلاً،  
وجاء في موضعه، وهو صدر البيت الآتي:

إن الفرات إذا غاشت غواربه  
فألف أرض من الطوفان ترتجف

وإضافة إلى ما تقدم من القدوة على توظيف  
التضمن أو التناص، فإن قصيدة (من تداعيات أبي  
بصير الأعشى) ترد الاعتبار إلى القصيدة  
الكلاسيكية التي يكتبها بعض الشعراء الآن، بما  
اتسمت به من صدق عاطفة الشاعر وقدرته على  
الصياغة ووفائها بفرضه، وهو التحفيز على الدفاع  
عن الشرف العربي مصداقاً لقول المتنبي المشهور:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى  
حتى يراق على جوانبه الدم

هذا وقد نجح الشاعر أيضاً في تفجير الطاقة  
الكامنة في فعل (وقف) بتشكيل عدة صور منه  
لكل مدلولها الخاص، وقد استخدمه في حالة  
الحركة لإحالة السكون اللفظي المألوف في  
قواميس اللغة. كما نسب إلى عدة ضماير لا  
ضمير الغائبين وحده كما فعل الأعشى، إذ تمنى  
لو أن أصحابه وقفوا فيوصيهم ويبيثهم مواجهه،

وهي وقفة تعد امتداداً للوقوف على الاطلاع. أما  
عبد شاعرنا، فالوقوف بمعنى مناصرة ذوي  
الرحم واتخاذ موقف المحارب معهم، ثم  
يستعمل شاعرنا الفعل (وقف) في صيغة  
المضارع، وينسبه إلى الزمن، وذلك في الشطر  
الأول من مطلع الجزء الثاني للقصيدة وهو (كاد  
الزمان على أبوابنا يقف) ومعنى الوقوف هنا  
مختلف كما سبق أن نوهنا، وأخيراً يستعمل هذا  
الفعل في صيغة المضارع أيضاً مسنداً إلى  
الشموس ليعني به وقفة الإجلال لبغداد بؤابة  
الشرق الزاهرة ومنازة الأمجاد عبر العصور:

حين اشرايت بنا بغداد شامخة  
تعانق الشمس لما اشتدت السُدف  
شادت على الشرق باباً من تشوقها  
كل الشموس على اعتابه تقف

وتمتاز بعض الأبيات بجدة المعاني والصور  
مثل البيتين الثاني والثالث

لو أن صبحك قد هزوا مواجعهم  
وكلما عصفت ريح بهم عصفوا  
وحالفوا كل ليل رغم ظلمته  
إذا تبدي لهم من صبحه صلف

ولا يحيب القصيدة إلا اعتساف قاعيتين فيها،  
وهو عيب قلما يسلم منه معظم الشعر العمودي  
بسبب الالتزام بوحدة القافية والروي، فما يلبث  
الشاعر أن يرى وقد نضب معين القوافي عنده،  
والقصيدة لمّا تكتمل، فيبحث عن قافية من هنا  
أو أخرى من هناك، تكون قلقة في موضعها.  
وعني بذلك قافتي البيتين الآتيين، وقد أدى  
بوهما إلى خفوت المعنى واهتزاز الصورة

أو أن كل معد أينعت غضبها  
بسيف بغداد أن البغي يعتسف  
إنسي لأبصر في بغداد ألوية  
تخضر شوقاً لها فرسان من سلفوا



## التناص في قصيدة (بين يدي أبي العلاء)

نملغ أخيراً قصيدة (بين يدي أبي العلاء) التي قطع فيها شاعرنا شوطاً آخر في تحديث القصيدة التقليدية باستعمال التقنيات الفنية التي جاء بها الشعر الجديد. وهي معزوفة شجية كتبت في صيغة خطاب شعري إلى حكيم المعرفة، وأودعها العتيبي روحاً بكائية تندب الماضي وتشجب عصرنا الموصوم بالرداءة، وتحن إلى عودة الزمن المفقود، ولا تستشرف الأفق الموعود من شدة القنم، وذلك في نبرة تجمع بين التفجع وبين السخرية المريرة التي شحذ فيها العتيبي سلاح قدرته على التقاط عناصر الهجاء بمفهومه الحديث الذي يقترب من التقنية المسرحية، باللعب على أوتار النقااض.

وكأننا إزاء مشهد لشخص كانت سوية ثم شامت فمُسخت وتقافزت (كالبهلولانات) أو (الاراجوزات) تخب في أسماها ومزقها الملونة لتثير فينا ضحكا كالبكاء من شر البلية، يشير بذلك الشاعر إلى تبدل الزمن وأنهيار عالم من الأقاليم المهرجين الذين أطلقوا الحلم الجميل، وحطموا مصابيح العرس البهيج الذي عشنه في عهد كان، ثم تبدد كأنه سحابة صيف أو خلسة مختلس أو أوهام طيف.

فالقصيد تنقسم بمذاقها الخاص لما تشعه من عبق للماضي يختلف عما عهدناه في النماذج الشعرية التي أوردناها سلفاً، لأنه هنا من نضح المرارة الهجائية وجداول الملح التي كانت رحيقا عذبا سائغا للشاربين. وهي تشترك مع هذه النماذج فيما تنسجه من حيل مجدول من ثنائية الماضي والحاضر، ولكنها تتفرد دونها بالجمع بين مذهبين هما الواقعية والرمزية، وبين قدرتين هما استحضار شخص متوجهة من عصرها الذهبي، وأخرى قيمة تستقرنا بأسمائها البالية وأصابعها الممّوهة الكالحة من عصرنا الرجيم وكأننا في القصيدة بين مشهدين مثيرين يعبران عن تحولات التاريخ

جنة غفران (المعري) وجحيم (دانتي). فالشاعر يرصد الحاضر وعينه على الماضي، أو يعاين الماضي وهو يتأمل الحاضر. والتناص يغلف لوحة القصيدة حياء ويتخلل حناياها حيناً آخر. فهو في أبسط تجلياته تضمين لكلمة أو جملة أصبحت من ماثورات أبي العلاء في قصيدته الخالدة التي رثى بها فقيها حنفيا وتناقلتها الأجيال الأدبية، وغدت من ألمع صفحات ديوان الشعر العربي، فالمعري يقول:

غير مجد في ملتي واعتقادي  
نوح بك ولا قرنم شاد  
أبكت تلكم الحمامة أم غنت  
على فرع غصنها المياد  
تعب كلها الحياة فما أعجب  
إلا من راغب في ازدياد  
إن حزنا في ساعة الموت  
أضعاف سرور في ساعة الميلاد

إن يتخذ شاعرنا من كلمتي (غير مجد) اللتين استهل بهما فيلسوف المعرفة قصيدته «ثيمة» أساسية في قصيدته، بمعنى أنه يجعلها محورا لها تدور حوله، لتعبرها عن حالته الشعورية والفكرية، وهي حالة الإحباط الذي يبلغ حافة العدمية، ثم يفترف من بثرها السحيق، بعد أن هانت العروبة في عيون أهلها، وتناثر عقدها الطيم بأيديهم الواهنة، فقدت حياته أثرا بعد عين وشبها مطرقا كثيبا بعد تجل نوراني مهيب ويتبين هذا التناص في المطلع، حيث يستعمل كلمة ويجدي في سياق البيت للدلالة على عدم الجدوى إذ يقول

كل شيء يا شيخ أصبح يجدي  
ما عدا العوم في بحار التحدي

فمادام جوهر الحياة، وهو مواجهة التحديات غير مجد، ويعني الشاعر بذلك انتقاء التحدي، فالكل خواء وباطل الأباطيل، ولكن



نهاية البيت الثاني تضمين صريح مباشر  
بإيراد نص المعري (غير مجد)

أجديت ريحنا فكل شراع  
يعشق الريح، عشقه غير مجد

ويلاحظ هنا استخدام الشاعر لأسلوب  
التراسل بين الكلمات، إذ خلع على الريح وصفا  
هو من شأن الأرض، وتوظيفه الريح للدلالة  
على معنى خور الهمة، فقد صورها عقيما لا  
تملا الشراع فتدفعه إلى الإبحار، ومن ثم غدا  
عشق الشراع للريح، وهي لا تحركه، عشقا  
عيبيا محكما عليه بالغناء لأنه من جانب واحد.  
ومن مفردات البحر يستطرد الشاعر في نسج  
صور جزئية يشكل منها الصورة الكلية الدالة  
على التمزق المقصود به تشتت العرب وما  
يتبعه من اللاجدوى

أنست ريحنا لدفع المرافيء  
واستقر الشراع أسهبال بُرد  
صلبت كالظنون سمر الصواري  
وانطوى شوقها لمخضر وعد

فليست العلة في التراخي والقعود عن طلب  
العلاء، وفي الانغماس في حمأة الملذات الفانية  
التي تنخر في عروق الإرادة، ولكنها في نضوب  
معين الأمل وعدم التطلع بثقة واقتدار إلى الآتي  
من طريق الإيمان بالقدرة على تغيير الواقع ذي  
الوجه القبيح. لقد تجدد الزمن وصار مقعدا  
وحيث تلبد الإحساس، فليس غير اللحظة  
الحاضرة الخامدة، وإن لبست رداء الحياة.  
فالصواري السمر التي حملت علم الشيوخ  
العربي المنتصر بالأس البعيد مازالت قائمة  
منصوبة، ولكنها غير مرفوعة في كبرياء، لأنها  
تحولت إلى صلبان ترمز للموت، أو أنها هي  
المصلوبة مثل أحلامنا المجهضة. فالصواري -  
أو الأعلام - والأحلام قرينان رهينان للصليب،

وذلك من أبدع صور القصيدة.

ثم يتابع الشاعر موكب الصور التي ركبها  
للدلالة على ما آلت إليه الحال في مرحلة التراجع  
التاريخي العربي، فالفلك لم يعد صنو الفلك، بل  
إنه لا فلك الآن مادام لا قمر ولا كواكب هادية،  
وكان النجوم قد هاجرت من أفقنا مغاضبة إلى  
أفق آخر، بل هي لم تهاجر وإنما هوت إلى حافة  
لحد نحن الذين حفرنا لها. هكذا يقول الشاعر  
مخاطبا المعري رمز الحكمة وأحد الشهب التي  
أضاءت سماء العقل العربي الذي شاد واحدة  
من أعظم الحضارات أسهمت في الأخذ بيد  
الإنسان إلى الامام كي يتجاوز أسوار الظلمات  
التي كانت تسد الدروب والأفاق في بصيرته  
وامام عينيه:

يا حكيم الزمان هذا زمان  
ظاهري العلاء، سحيق التردي  
بدلت أفقها النجوم وباتت  
سماهرات على شفا كل لحد  
يا صديق الضياء، هذي نجوم  
نورها - يا إمام - ما عاد يهدي

قناع الشاعر على وجه المعري

وتتداعى نداءات الشاعر لأبي العلاء، وهو  
ينكحه همه ويشكو له هوان قومه على الناس،  
وقلة حيلته في إيقاظهم، ولكن الرائد القديم لا  
يجيب، كأنه يعلن بالصمت احتجاجه على ما  
يجري بيننا، أو كأنما النطق لا يجدي وهو  
صاحب مبدأ اللاجدوى في داليته.

والواقع الشعري للقصيدة وسياقها يدلان  
على أن العتيبي قد اتخذ من أبي العلاء قناعا له  
فنحن لا نرى في هذه القصيدة من العلامح  
المميزة للشاعر الكبير إلا نعتا عاما هو الحكيم  
تارة والإمام تارة أخرى، وملحنا نفسيا وذهنيا  
واحدا هو التشاؤم الفلسفي، بالإضافة إلى  
الدلالة العامة على العبقرية العربية التي تمثلت  
فيه. وقد اكتفى العتيبي بانتقاء هذا المبت، وذلك



الكلمات ذات الجرس الاليف من سماته الظاهرة في الديوان.

ولا نذهب إلى أن ضرورة القافية هي التي استدعت استعمال هاتين الكلمتين، ومثلها لحد ومهد، لأن هذا الاستعمال أقرب إلى أن يكون استقاء من نبع المعري، ومن ثم نراه من قبيل التناص، مع تغيير في بنية النص.

فالمعري يستعمل في قصيدته التضاد والصراع بين النقيضين، مغلبا النقيض المتحلف المتمثل في اللحد أو الموت على النقيض النامي المتمثل في المهد الذي رمز له المعري في آخر قصيدته بالميلاد. ومن هنا كان توظيف شاعرنا للألفاظ السابقة التي تعد مفاتيح تكشف عن محتوى قصيدة أبي العلاء وهو عبثية الحياة ورحلة العناء فيها، كما وصفها العتيبي في نفس هذه القصيدة موضوع البحث، ومراجعة مطلع قصيدة المعري وخواتيمها تبين ذلك بجلالة.

والتناص في قصيدة (بين يدي أبي العلاء) لفظي ومعنوي أيضا، ينتقل شاعرنا من أحدهما إلى الآخر. ونقصد بالمعنوي التأثير بالروح وأسلوب الأداء دون تضمين ملفوظات النص. ذلك أن روح المعري ترعرع على القصيدة، وصوته يتردد في غضوننا كرجع ناي من بعيد، لأنه أصبح من مكونات الشاعر الحديث، لا سيما حين تهزه مأساة الضياع وينبهم في عينيه طريق الهدى، فيقول تنويعا على لحن المعري.

في اعتلال الزمان، تأتي الليالي  
مقلات بكل حمقاء تردي  
في اعتلال الزمان، تفضي دروب  
لدروب جميعها لا تؤدي  
عبثا يا إمام، خُلب برق  
رحلة التيه بين لحد ومهد  
من جراح الزمان نحن أتيننا  
بوجوه شدت على غير ود  
ادلج الباحثون عن درة الفجر  
وبتنا نرعى الدجى دون مد

الملح من بين أبعاد كثيرة لشخصية المعري وقدراته الأدبية التي تجلت في (لزوميته) وفي (رسالة الغفران) وغيرهما من أعماله الثرة الثرية ولا يؤخذ هذا على شاعرنا الراحل، فحسبه أن يوظف من تلك السمات والأعمال ومن مواقف أبي العلاء ما ينهض بغايته، وهي التحسر على العصر العربي في الآونة الحاضرة. وقد شد بذلك الخيط الملائم لمضمون القصيدة من بين خيوط كثيرة جدلت منها تلك الأعمال.

وفي القصيدة أيضا إشارات إلى ما يتصف به الزمن العربي من الزيف، بادعاء الوصول إلى العلا الرامز إلى القيمة الحضارية، على حين لا نصيب لنا منه إلا القشور معا يدل على قصور الرؤيا، فالمعالي التي يفترض أننا من أهلها برق جلب وربد يذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس ويمكث في الأرض فينقصنا، ونحن لا نمك في الحقيقة إلا غابة الملح كما عبر الشاعر في قصيدة له بهذا العنوان. والشاعر يجدد هذا المعنى ويزيد أبعاده حين ينعت المعري بأنه صديق الضياء بمعنى أنه ذو بصيرة وإن كان فاقد البصر، وبمعنى آخر هو أنه قاهر ظلام الجهالة الذي عاد إلينا مرة أخرى، منيخا بكلكلة على صدورنا وأذهاننا وأرواحنا، فغدوما مبصرين ظاهراً لا حقيقة

## علاقة التضاد والتناص اللفظي الموسيقي

ويقوم الدكتور عبدالله العتيبي علاقة تضاد بين التردي السحيق وبين سموك النجوم في الأعالي، ولكنه يبدل الاستعارة، فالنجوم وهي رمز الرفعة والتبوير قد باتت عيوننا كليلة وإن سهرت ترعى الأرض والسماء. واستحدث الشاعر تناصا لفظيا موسيقيا بين يهدي ويجدي إذا جاز أن نخلع هذا المصطلح على الجنس الكامل أو الناقص إذا كان الشاعر قد استعار إحدى الكلمتين من غيره وهذه الكلمة هي (يجدي)، والقدرة على صياغة مثل هذه



وبيتيه، وإن كان قد ضم إليهما محبسا ثالثا، وذلك  
في قوله

أراني في الثلاثة من سجونني  
فلا تسال عن الخبر النبيل  
لفقدي ناظري ولزوم بيتي  
وكون السروح في الجسم الخبيث

يقول العتيبي

كبر المحبسان فالدرب أعمى  
قيدتنا صروقه أي قيد  
حكمة العصر أعين في الحنايا  
موغلات وراء نبض التصدي

والجمع بين الدرب الأعمى والعيون التي  
تبصر الحنايا وتتوغل فيها آية في بلاغة التعبير  
عن وقع الأحداث في الصراع في نفس الشاعر  
وحلمه بصحوة قومية تذلل الطريق للوعر  
وتحرر من المركب الصعب.

ثم يكرر البيت الخامس من القصيدة

يا حكيم الزمان، هذا زمان  
ظاهري العلاء سحيق المتردي

تمهيدا للجزء الثاني الذي بلغ ذروة فنية، إذ  
أبدع فيه الشاعر لوحة يمكن أن نسميها كائنات  
الكوميديا السوداء، إذ عبرت عن اختلال القيم  
وفوضى المعايير وزيف العصر بصور  
كاريكاتورية أو سيريالية لشخصيات تراثية كنا  
ومازلنا نباهي بها، فلقد مسخت في عصرنا  
الذي اختفى فيه الحق، وضاع العالم النقي،  
وتوارى الشاعر الحق، في حين ظهر الباطل  
واعتلّى الجاهل وذاع صيت الشويعر الذي قال  
فيه المتنبي

أفي كل يوم أبغى بشويعر  
ضعيف يقاويني قصير يطاول!!

باهت ظلنا على الأرض نهني  
كدموع تسح من غير خد  
بأسنا بيننا شديد ولكن  
نتهاوى إذا سما كسل بند  
أنكرت وجهنا الحياة فعدنا  
مسرجين الخطا لسالف عهد

ولئن كانت الكلمتان اللتان خُتم بهما البيتان  
الرابع والخامس قد اقتضتاهما ضرورة التقفية،  
فشذّتا إلى حد ما عن السياق، وابتعدتا  
بالقارئ عن أفق القصيدة ونوعية الصورة  
الكلية، فلقد عوضنا الشاعر عن هذا القلق في  
القافية بحرارة الإحساس في هذا المقطع  
وبالصورة الأخاذة التي رسمها في البيت  
السادس، للدلالة على فقد الهوية والروح،  
وتهاوي الجسد العربي شظايا بين الأمم. ولولا  
خفوت عبارة (إذا سما كل بند)، وهو ما نشأ  
عن نبوءة القافية أيضا، لجاء البيت قويا في دلالاته  
على إحدى الآفات العربية في عصور التردّي  
قهر السلطة للرعية وخنوع منها للعدو، وهي  
آفة بشرية قديمة عبر أحوالها عن شطرها  
الأول بقوله الذي لا يُنسى

مُلّ المقام فكم اعاشر أمة  
أمرت بخير صلاحها أمراؤها  
ظلموا الرعية واستجازوا كيدها  
وعدوا مصالحها وهم أجراءؤها

ولعل العتيبي أن يكون من أوائل شعراء  
الكويت الذين جاهدوا بهذه العلة التي تقف وراء  
مأساتنا، والتي تشكل إحدى همومه الملحة، هو  
والشاعرين الكبيرين أحمد مشاري العدواني  
وخليفة الوقيان، وهي الجذوة التي تشعل  
وجدانه الشعري، ومن أسرار ما يلحظه المتلقي  
لشعره من قوة الانفعال، أو تصرّح به أحيانا.  
ويعود الشاعر إلى توظيف مقردة أخرى من  
قاموس حياة المعري هي (المحبسان)، إذ كان  
الشاعر الخالد رهين المحبسين، عاهته البصرية



ومن ثم ألبس كل ماجد ثوب الخامل، وخلعت عليه  
أقبح النعوت، وقرّ منه أبناء هذا الزمان فرار السليم من  
الاجرب، ذلك هو مدلول القصيدة، وتلك هي دوائها

مذ رأينا (الحلاج) في سوق يافا  
بائعاً للوجوه من كل عهد؛  
لجميع الأحوال إن شئت عندي  
وجه شيخ تريد؟ أم وجه قرد؟  
ومضى (عروة) يبيع الصعاليك  
ليرضي بها هوى كل وغد  
و (ابن سينا) يبا إماماً راوه  
يوم حرب الثغور سمسار نقد  
مذ رأينا (البليد) و (المتنبسي)  
يعرضان الأزياء في قصر عبد  
في اعتلال الزمان تأتي الليالي  
منقلات بكل حمقاء تردي  
مذ رأينا (المجنون) يرهن ليلي  
فدية كي يعود يوماً لنجد  
أمس في السوق قد رايتك تمشي  
عارضاً في الخفاء أسمال مجد  
لا تسئل يبا إمام عن سر هذا  
فاعتلال الزمان يا شيخ يعدي  
كل شيء يا شيخنسا بات يجدي  
ما عدا العوم في جحر التحدي

هكذا جاءت نهايات القصيدة تطويراً حدثاً  
للبدائيات من طريق الاستعانة بالتقنية المسرحية  
التي حولت السمة السكونية إلى سمة الحركة،  
فكاننا نشهد عرضاً احتفالياً يقوم على التنكر  
والتهكم. وقد تمكن الشاعر من توظيف التناص  
غير الملفوظ أو ما يسمى بالتأثر بنصوص أو  
أعمال أخرى مثل الأعمال المسرحية، حين  
استخدم أسلوب هذه الأعمال، مقرباً بذلك من  
مسافة الفارقة بين القصيدة العمودية والقصيدة  
الحرّة، وواضعا قدما راسخة على مسيرة تطوره  
الفني وتجديده للنسق التقليدي في الشعر.  
ولا شك أن تمثله للتراث الأدبي العربي ووعيه  
بإمكانات هذا التراث غير المحدودة قد لعب دوراً

كبيراً في الارتفاع بمستوى القصيدة حتى غدت  
درة فريدة في عقد ديوان (مزار الحلم) وهذا  
التوفيق الذي أحرزه الشاعر يغفر له ما يشوب  
قصيدته من هفوات قليلة مثل استقلالية بعض  
الآبيات في القسم الأول بمعنى خروجها عن  
الوحدة العضوية، وما ينجم عن ذلك من عدم  
تنمية الخيط الدرامي، وهو ما تجنّبه في القسم  
الثاني المتميز والذي انتهى بتزويد مطلع  
القصيدة، وهي تقنية من ابتداعات الشعر الحديث  
وظفها الشاعر في قصيدة عمودية، جامعاً بذلك  
بين حسنين هما الاحتفاظ بروح القصيدة القديمة  
وموسيقاها، والإفادة من آفاق الحداثة الفنية  
والجمالية التي أتاحتها القصيدة الجديدة.

### الهوامش:

- (١) مصطلح عقد العارية تعبير قانوني رأينا  
استخدامه في النقد والدراسة الأدبية للإيضاح  
بالنظر إلى دقته ووقائه بمعنى التضمين الذي  
نعالجه في هذه الدراسة.
- (٢) لمزيد من التفاصيل اقرأ باقر جاسم  
محمد: مجلة الآداب، العدد ٧-٩ سنة ١٩٩٠
- (٣) يبلغ عدد قصائد الديوان ٢٦ قصيدة  
كلها من الشعر العمودي ذي القافية الواحدة أو  
من المقطوعات ذات الوزن الواحد مع تعدد  
القافية، وذلك باستثناء أربع قصائد من شعر  
التفعيلة (الشعر الحر)
- (٤) باقر جاسم محمد، المرجع السابق
- (٥) الديوان، قصيدة (صنعاء) ص ٢٨
- (٦) قصيدة (إشارة مهمة) وهي من وهي  
القدس المضيفة، ص ٥٤.
- (٧) هو الشاعر الجاهلي ميعون بن قيس  
الملقب بالأعشى لضعف بصره، كما يكنى بأبي  
بصير إعجاباً بقوة بصيرته، القصيدة ص ١٠٥
- (٨) يقع دو قار بين الكوفة وبين واسط، وهو  
ماء ليكر بن وائل تواقع قربه عرب وائل مع الفرس،  
وكان النصر فيه للعرب أوائل القرن السابع  
الميلادي قبيل البعثة النبوية







والشعور • وهو في الوقت نفسه مذهب غير سلبي  
وعبر هدام • وهذا ما يفرق بينه وبين المذاهب  
السريالية التي تلته وصاحبه ، ووضعت اتجاهاتها  
عقب الحرب العالمية الأولى -

ولا ننسى في الحديث عن المذهب التعبيري في  
المسرحيات ، فلدلك مكان آخر ، وربما يريد الإشارة  
إلى وجهه في الشعر العناني خاصة ثم أتت في  
الشعر العربي - وأورثت هذا المذهب ثراوات في  
الدعوة إلى بحث جديد ، عن طريق تجديد الإدراك  
والدلي • وقد ازدهرت هذه النزعة ، نزعة الدعوة  
إلى البحث الجديد ، حوالي عام ١٩١٠ ، واستمرت  
حتى حوالي ١٩٢٠ ربيع الأول من هذا القرن • وفيها  
يعتمد الشعراء على إثارة لماعن العناني والتي  
في الحكايات القديمة ، وفي الأساطير ، كى توحى  
معان جديدة للعقائد • في مييل ما يسمى المبحث  
الجديد • وفي هذا التصور ترى المصور الديني يتجاوز  
ما فوق الصنعة مع الطسعة ، كما يتجلى  
مع اللاشعور ، وتخرج لأحلام عالمه • كما  
تخرج الواقع مما فوق الواقع

ومن آباء هذا الاتجاه في الأدب السعدي  
وهام ، وستادلو وتراكل • وفي ١٩٢٠  
التي سرت به من عام ١٩٢٠ ،  
يتضح فيها هذا الانجذاب على تصويرها لتتربا اليه  
ويكفي للدلالة على ذلك أن نذكر عبارات هذه  
المختارات ذات الأجزاء الثلاثة : « عروب الانسانية »  
و « بشاره الميلاد » ، أى ميلاد عيسى ، وليس ذلك  
سوى رمز أسطوري لميلاد الانسانية الجديد : ثم  
« الصعود » ، للإيمان بارتفاع المشهود للانسانية  
بعد أن تولد من جديد •

وعند هؤلاء أن الانسانية في حالتها انراهنه تبدو  
محتضرة ، يعيش كل فرد فيها حياة هي الموت ،  
قبره هذا الوجود كله • وأساس ذلك ما أسطوى كل  
فرد عليه من آثار أقامت سدا ميعا بينه وبين  
الأحياء ، ثم منه وبين أحياء الجمعية أو بينه وبين  
جمعية ذاته • ولا بد من إيمان بالخروج من حصار  
هذا الموت المؤذن بغروب الانسانية كلها ، وهذا  
الإيمان بالانسانية إنما يتحقق في الطاق القومي ،  
ثم في الطاق العالمي • ر • مثلا مستشرقون  
يوقنون بالشرق للرب ، حيث تمت الانسانية من

جديد • ولكن هذا البحث ليس هينا ولا يسيرا •  
ملا بد أن تتشقق أرحام الانسانية عن عتاء كساء  
لصلب • ويتوجس أساس من هذا البحث • لانهم  
يحافون مراجعة الشعة فيه • وتدور كثير من القصائد  
حول تصوير هذه المعاناة الشاقة في طريق البحث  
منتظر عن قروب في هذه الأرض •

وعلى أن هذا المذهب قد اندثر • وبخاصة في  
أشعر القتالي • بعد الربع الأول من هذا القرن  
قد بقيت منه آثار متفرقة في الشعر العالمي  
بعد اندثاره ، شأنه في ذلك شأن المذاهب الأدبية  
الكبرى ، مما يدل على ما سبق أن نبهنا اليه كثيرا  
من أن هذه المذهب تخرج وتتناول وتتناول  
لاستحالة اللحاحات العنة والامسانية على مر  
العصور • ولخطر في الوقوف عند حدودها على بحر  
عقائدي ، نجد به وتتحكم • والخصوبة كل الخصوبة  
أن نحن منها رواد تولد وعيا شعاعا حبيبا يتسق  
ومطالب العصر ، بل قد نجد للانحاحات التي تنصح  
في شكل مذهب بدورا أولى عند البعض • فكم  
كانت غشقة متفرقة عن وعي أخصا ، فتمتد  
ويركزها الدعاء للاحقون •

أرسلنا • نحن أن قلناه كله بهذه الأبيات  
• ثم نلنا له عنوانها : أصدر يومين يلقى؟  
فردنا بعد هذه العهود التي أحلم بها في هذه الأرض  
الجرداء ، مثل ثور • العنصر الصوفي الذي يصوغ  
لها قوة الحقيقة •

ويعتقد أن ت • س • البيوت قد تأثر • في مطلع  
قصيدته الحالية ، « الأرض الحراب » - بهذا  
المذهب التعبيري ، حين يصور خوف الناس من حياة  
جديدة على شعورهم بمطلع ربيع • وهو لفصل  
الذي سمعت فيه الطبيعة ، ويتوجس فيه من أحوال  
الدفء في منازلهم في لشتاء أن يواهبوا بحث  
طبيعة الجديد ، يرمن البيوت بذلك إلى أن الناس  
يؤثرون حياة الخمول ، ويفصلون أن يصيخوا منكرين  
غير ملحوظين ، على أن يخرجوا من قوقعة وجودهم  
لدفن لمواحة حياة انسانية تناظر بحث الطبيعة في  
الربيع ، يقول البيوت في مطلع قصيدته : « الأرض  
الحراب » :

« أبريل أفسى الشهود ، يخرج



الزبابى من الارض الميتة ، ويمزج

الذكوى بالامل ، ويحرك

بالمطار الربيع الجذور الجامعة ،

والشقاء يحفظ لنا الدفء ، مقطعا

الارض بثلوجه النسبة ، ويفلى

عيشة هينة ، يبقيا العروغ الجافة

وظهرت كل صموى هذا اسائر انصيرى خصبة  
صحة اصيلة ، فى قصيده للاستاذ خليل حاوى ،  
عنواها : نمارر عام ١٩٦٢ ، تعرض لها لتحليلها  
على حسب نصها المنشور فى مجلة الآداب السورية  
( يوبى ١٩٦٢ )

ولمازى فى التحيل يوحىنا آخر مريم ومارتا ،  
سألت أخيه المسيح أن يعثه بعد موته ، فبعث  
وواضح من عنوان القصيدة نفسه - أن نمارر هنا  
ليس لمارر المسيح ، لانه نمارر عام ١٩٦٢ -

ولقصيدة قسماى الاول منها يصور حور  
منه قبل بعثه ، وليس قره محفوق هو  
كده ورحله من لى امر ميسور ،  
صورة لمر الذى فيه يعيش ميسور مع الناس ،  
من بين أموات ، فى انتظار بعث الاسعدية  
نصارى ، الشاعرا على لسان نمارر ، يستطيط فيه  
جسد مكسرة حاملة ، أبعا كبره من سواد الناس ،  
لا بد من رب

عمق الحفرة يا حمار ، عمقها

لثاق لا قرار

يرتقى خلف مدار الشمس

للا من رقاد ،

ونقايا نجمة مدفونة خلف المنار

لا صدى يوشح من دوامة الحمى

ومن دولاى نار

ثم ما هو ذا يسوجس من البعث ، ويوحل أن  
يستجاب لدعاء عيسى بناء على سؤال أخيه

صلوات الحب يتلوها صديقى الناصرى

أمرى ببعث ميتا ، حجرتة شهوة الموت ؟

توى هل تستطيع ؟

أتوى تنفض على عتبات من دكام

الموت فى قبرى المنيح ؟

ولمارر هنا يخشى البعث ، لأنه سيواجه فيه  
بعثه ورسائله الاسمائية الجديدة ، وهذا هو معنى  
البعث نفسه ، ولكن تصويره يوحى التأثير للجمال  
الميتافيزيقي فى عمله بعالم النفس وعالم الطبيعة ،  
يضفى على التصوير قوة إيحائية قوية ، فها هو ذا  
نصف معاناته البعث لو تحقق له .

رحمه موجوعة ألحن من حصى الربيع

صلوات الحب يتلوها صديقى الناصرى

والأشارة الى حصى الربيع بعث الطبيعة يكسب  
حرى ميتة على معارقة تصويرية  
- بما سبق أن أشرنا اليه فى

نفس البعث - تجاه بساط الجماهير  
د - عبه تقبيل ، قيتوحس من  
مواجهته

كعب نحسى ليرضى خاطر

الاخت الحزينة

دون أن يصح عن جفى

حصى الرعب والرؤيا اللعينة :

لم يزل مامكان من قبل وكان

لم يزل مامكان : برق يتلوى

فوق راسى ، افموان ،

شارع يعبره العول

وقطعان الكهوف المعتمة

عنمة تنزف من وهج الثمار



ثم تتضح هذه الرؤيا الایحسانیه فی صورة  
الجماهیر :

« الجماهیر التي يملكها

دولاب نار »

وتموت النار في العتمة

والعتمة تنجل لنار »

وينتقل لعازر الى رجاء تجميد الرمي باستدامة  
وجوده الحاضر ، انقاء في دوار البعث ومصاباته .

أبنت الصخر ، ودعنا نحتفي

بالصخر من همى الدوار ،

سمر اللحظة عمرا سرمديا

جهد الموج التي يبصقنا في جوف غول

ان تكن رب الفصول .

وبذلك يصور لعازر غول المعاصم المستعصية بين  
الجماهير التي « يملكها دولاب نار » ويصيح  
المساة لخدمة ، واذا توحش منهم استجاب  
السحر ، واذا هو برعد رعدة ، وتربل  
بين الجماهير الميتة

« واذا صوت يقول :

عبثا تلقى ستارا ارجوانيا

( على الرؤيا اللعينة )

وبكت نفسي العزينة

ثم يعمى الشاعر بعد ذلك المفارقة الصوري بين  
حالي لعازر :

كنت ميتا باردا

بعبء أسواق المدينة

الجماهير التي يملكها

دولاب نار

من انا حتى ارد

النار عنها والبنوار ؟

عمق الحفرة ، يا حفار ، عمقها

لناعم لا قرار :

وانقسم الثاني من القصيدة على لسان زوج لعازر  
بعد اسبوع من انبعاثه . ونعتقد أن هذه الروح هي  
الحياة . كانت ترى في سمات لعازر أدلة انقلى  
الحس ، من دس الوجود ، على الرغم من حياته السعيدة  
الحدوي ، وهذا ما هياه لرسالة البعث ، وقد كانت  
تراه قسستكر فيه معالم الاقتراض للحياة كغيره من  
حيوان الباس . ولكنه الآن قد بعث ، ولا زالت  
سكر منه كآبة الضمور بالنعمة ، والحقد على معاصم  
هذه الحياة . فهو في مرحلته الأولى يتخذ الحياة  
علما له . وفي مرحلته الثانية غريب الاطوار ، متفكر  
لروحته : التي هي الحياة ، كادها - محلها الأولى -  
غربة عنه :

« كان ظلا اسودا يفلو

على هواة صدى

زوربا هيا

على رؤيته لمن أوجع نهدي وشعري

كان في عينيه نل الحفرة الطنى

يلوى ودموج

عبر صحراء تظفيها التلوج . . . . .

يلتقيني علما في دربه

اننى غريبة

تشهى وجهي

يشبع من وعبي ميوبه

كنت أسترجم عينيه

وعاز العرى في وجهي

كأني امرأة عريت وجهي لغريب »

بك كانت حال لعازر قبل البعث ، ولكن تتصحب

الزوجة التي هي الحياة بعد ذلك :

« ولما عاد من حفرته ميتا كتيب



## غير عرق يتزف الكبريت والحمد الوهيب

وسرعان ما منتقل مع الشاعر الى سرور الحياة  
نفسه - ( التي يرمر لها بالروحة ) بهذا البعث  
الخصيب ، اذ عرفت في لغز معان الحياة وحصلها  
وأدركت أثر البعث الذي فيه سر وجوده ووجودها  
وجا هي ذى تعبر عن معان الحب في الحياة الجديدة  
بعد العودة .

• جارتى يا جارتى

لا تسالينى كيف عاد .

عاد لى - من غربة الموت - الحبيب ،

حجر النار يقنى

ونقنى عتبات النار والحر

تقنى فى الجراد

وسنار الحزن يخسر

ويخسر الجدار

عند باب الدار

ينمو القار ، تلثم الطيوب

ينبع الرج وتمتد ديوب ...

ذله من يلسان حول خصرى

ذله يزرع بفض الوردة الحمراء بعورى

بعد أن رمد فى ليل الخلد ...

عاد لى من غربة الموت الحبيب .

تم تستعيد الزوجة فى آخر القصيدة أهم خاصيتين  
جميعها لعاز - على سبيل الاسترجاع فى أعماق  
الذكرى استرجاعا موحيا مقبوض الدلالة - وهما  
شعورها بالغربة بدوه فى حياته الجديدة قبل بعثه ،  
تم تعجبها من كآبته تجاهها بعد البعث ، لأنه ذو  
رسالة إنسانية جديدة ، ويضع لشاعر هذه الأبيات  
بين أقواس ، للدلالة على الاستطاع فى أعماق  
الذكرى

( كنت أسترهم عينيه وعار العوى )

( فى وجهى )

( كائن امرأة عرفت جسمى لفريب )

## ( ولماذا عاد من حفرة ميتا كتيب )

( غير عرق يتزف الكبريت )

( والحمد الوهيب )

هذا ، ولم تتجاوز فيما قلناه دائرة الكشف عن  
المعنى العام للقصيدة ، وهما الاتجاه العالمى فى  
رسائل تصويرها . رضى هذا الأدلار الموحى تظهر  
أصالة الشاعر واضحة جليلة الى جانب افادته فى تلك  
لمنابع . وتكاد كل لفظه وكل جملة فى القصيدة  
تدل على اشعارات دلالية جديدة كل الجدة فى ذلك  
الاطار ، مما يستدعى الكشف عنها مقدلا بأكمله ،  
ونعتقد أن مهمتها غير عسير حتى وقعنا على ذلك  
الاطار العام . ونكتفى بضرب أمثلة عامة ، فالتراب  
الأحمر الذى هو بمثابة كفن الميت ، هو تراب ذرات  
الشمس فى الوجود الرتلل ، وجود العدم قبل بعث  
الإنسان

« آه لا تلى على جسمى

رواية أحمر حيا طوى ...

ويلف على الميت بصف بربرى »

و : يصف الوردة الحمراء ، هو الوجود الحى الثانى  
بعد الخبيث لا يشأى :

« ذله يزرع بفض الوردة الحمراء بعورى »

و : ذله يزرع بفض الوردة الحمراء بعورى هو  
اجتمع اسرى ، والاسرى به قطعان . قطعان  
التهوى الصبي ، وما الى ذلك من الصور الابدائية  
ذات الاشعارات الاشعورية . وفيها تقنى الكلمات  
والتميمات حتى ليصل كل الصلال من يحاول أن  
يسحت عنها فى قاموس لعوى ، أو يفهمها مجردة من  
قرائنها التصويرية . وتلك دلالة الشاعرية الاصيلية  
فى لون جديد من الشعر العربى ، يبين من حكايات  
أو أساطير دينية ، على مذهب خلاق ، تتجاوز فيه  
الاصالة وحسن الامادة ، ويختلج بهم اسرار الفنتا  
لى ثقافة وجد ، ولكنه قوى الأثر ، عسى الايعاء  
مضى وقف القارى على تلك الاسرار . وبما قدما  
دليل واضح حى لمن يدور فى خلد ان الامادة من  
منايع الثقافات العالمية مدعة لمحو الاصالة ، ومن  
لازالون مطروون فى الشعر العسرى وبهذه نظرة  
اصحاب السرقات الأدبية فى القديم ، وهو مالا نمل  
تكرار السبى الى خطره .



# التعريف والنقد

## « روضة المدارس »

نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية

الدكتور محمد زكوبا عثاني

هذه دراسة نقدية تحاببية لحلة روضة المدارس المصرية ، أول مجلة ثقافية علمية تصدر في مصر في سنة الأخير من القرن التاسع عشر ، فكر في إصداره مدارس من علماء النهضة العلمية في بلادنا ، هما : علي مبارك ورفاعة والعلف الطاطري (١٨٨١) .

وعندما صدر العدد الأول من روضة المدارس في سنة ١٨٨٧ من مخبره عام ١٢٨٧ من الهجرة ، وفق بريق سنة ١٨٧٠ ، كتب مصروح هذا السؤال الهام : على أي منهج يكون نحونا الحصري ؟ هل نعود إلى الماضي وننسى الحاضر في فردوسه المفقود ، ونقطع حبل صلتنا بالحاضر ؟ أم نتمزج إلى آفاق المستقبل ونقطع كل صلتنا بالماضي لنجيد ونحمل كل مورث الروحية والحضارية ؟ وكان الجواب حاصراً ، نجسده شخصية ردة رادع الطمطوي ، هذا الزائد العظيم قوة بصحة من لراث امتزاج الماضي بالحاضر .

هذه المصوور بقده د . عبد العزيز الدسوقي دراسته عن مجلة روضة المدارس ، التي أنجزها ، للإسهام مع الأستاذ محمد عبد العلي حسن .



وقبل أن نعرض لهذا العمل بالتحليل والتقد ، نود أن نشير إلى جهود  
العمية والأدبية الأستاذ محمد عبد الله حسن ، الذي يعد واحداً من أكثر  
العامين في حقل الثقافة في مصر إخلاصاً ، وصفاء عبارة ، وسعة معرفة .  
وتفجع هذه الدراسة في أكثر من أربعائة صفحة من القطع الكبير ،  
نيتها تروضة كنه د . مهدي علامه ، أستاذ في العمل ، وتحدث في إنجاز  
عن نشأة المحلات الثقافية في أوروبا والشرق .

ونأتي بعد ذلك المقدمة التي وضعها الدكتور عبد العزيز النحوي ،  
وتعد بمثابة تحديد الموضوع ، وتعريف بالمهجع الذي أتبعه المؤلفات ،  
وتقسيمها للعمل في بابين ، الأول : شرح عمل من حسن مكتب البيبي  
الأول والثالث . الثاني : كتابته في التاريخ وشارك في الباب  
الرابع ، واستقر بكتابة المقدمة والخاتمة .

وأظن أنه لولا هذه الإشارة لحسب القارئ أن المؤلفين قد بدأوا  
كل فصول الكتاب مجتمعة ، وما عرف أن كلاهما استقر بكتابة قسم  
معين ( وإن كان الملاحظ مع ذلك ، أن المراسم لا تظهر ، على نحو  
عام ، إلا في الباب الثاني وفي بعض فصول الباب الرابع ، فعمل كانت  
هذه الفصول ذات المراسم ، هو نفسه كاتب الباب الثاني ) .

والباب الأول يتناول « روضة المدارس وما حولها » ، ويقدم أول  
ما يقدمه فضلاً عن « ملامح العصر » ، عصر إسماعيل من خلال الحديث  
عن حركة الندية آنذاك ، منمكة في التعليم وفي تكون الجمعيات العلمية ،  
من جمعية المعارف ، وفي ظهور المحلات العلمية من قبل مجلة « به وب  
الطلب » و « روضة المدارس » .



وهكذا يقودنا الحديث إلى « مودة روضة المدارس » تحت مظلة رفاة بك ، مدرس الإنشاء ، مدرسة الإدارة والألسن ، وهو ابن رفاة الطباطبائي نفسه . وفي هذا الفصل نحيل لافتتاحية العدد الأول ، وهي ، على أهميتها ، لا نحمل توقيع كاتبها ، وقد تضاربت حولها الأقوال ، فذهب د . أحمد أحمد بدوي إلى القول بأن من إنشاء رفاة ( انظر « رفاة الطباطبائي بك » ط ١ ص ٦٧ ) . ومنه إلى هذا الرأي الأستاذ محمد خفيف الله أحمد ( في « معاء التطور الحديث في اللغة والأدب » ١٤/١ ) والأستاذ عمر السوقي ( في كتابه « في أدب الحديث » ط ٥ - ١/٧٩ ) وغيرهم ، ولكن الأستاذ محمد عبد النبي حجين - كاتب هذا الباب - يذهب إلى القول بأن الأصحبه من إنشاء علي فهمي حسن ، جاء في شهادته من أن علي . ر . أنشأ في اللغة « مودة روضة » ومساورة ما يلزم تعبيرها ، « مودة روضة » لروضة « مودة » في فقه ، كما مرّ ب .

وتعرض هذا الباب كذلك لمجلس تحرير المجلة ، وطريقة تبويبها ، كما تعرض ل « لغة روضة مدارس » وتساب ذلك العصر ، وما ظهر فيها من مقالات ونقد وملاحق كتب . . إلى أن وصل للفصل الختامي في الباب ( ص ٨٨ ) حيث نرى « الروضة » « بين النلق والتوقف » ، أما التوقف جاني « مع قرعة نجابة » « شتم في خدمة العلم والثقافة » .

والباب الثاني ، عن « الاجتماعات الأدبية والفنية » ، يبدأ بفصل تمهيدي تشبه فيه « روضة المدارس » بالهوتقة التي تنصهر فيها كل العناصر العملية والثقافية ، وهذا التشبيه يصدق كذلك على رفاة ، فقد كان الرجل بوتقة امتزجت فيها عصر عدة ، شملت أدب والمكر والاجتماع والمؤامرات العسكرية والجغرافيا والتاريخ والاجتماع . . .



وتتابع بعد ذلك فصول غنائية تعرض لبعض الجوانب الفنية ،  
 والفصل الثاني موصوفه ، بين انقائه وللدراية الأدبية ، والفصل الثالث  
 يعرض للأنوع الأدبية في اللغة ، ونجيه فصل مستقل عن ، حين  
 الموصفي وحركة البحث في اللغة العربي الحديث .

أما الباب الثالث فينبول دروسة المدارس بين تجارب العلم وفكره  
 وفيه يسطر بعض أنوال المدرسات الاجنافية والخفراية والاريجية والفاسية ،  
 وكذلك بعض موضوعات العنود والطب والريضة التي ظهرت رجلة .

ويأتي الباب الرابع مع بعض من أعلام روجه وكتابها ، حينهم  
 ومصادر ثقافتهم ، ومن هؤلاء الأعلام روفة ، وعبد الله مكري  
 وعبي فحمي روجه وصاح ندر روجه ، ومحمد وعبد عمنف حلال  
 وحزمة فحمي روجه ، وعبد الله روجه ، وعبد الله روجه ، والشيوخ  
 علي البني واسيد عبي أبو نصر . . . وعشرات غير هؤلاء من كان لهم  
 دور بارز في حياتنا الثقافية والعلمية .

ونجيه الحلقة فتناولت أثر روجه المدارس في الحياة  
 الأدبية والفكرية ، من أثارها المباشرة أما كات ، تسي الخانات الثقافية  
 والفكرية والروحية التي تحتاج إليها الأمة العربية في هضتها وبحولها الحضاري ،  
 ومن هذه الآثار ، إثراء اللغة العربية بمجموعة من مصطلحات العنود والفكرين  
 نتيجة للترجمة والتعريب ، ونقل منجزات الحضارة الحديثة إلى العربية ، كما  
 أن اللغة أسهمت أيضاً في تطوير الصحافة الأدبية ، وخطته من تقايد جديدة  
 واحتشاد علمي وأدبي وفني وإخراج جديد .

وتتأهل الحلقة من التعقيب إلى التخصيص ، فتتناول بعض أوجه نمية



« الروسة » ، فيما يتصل بمبادئ الأدب والفن ، وضع الرائدة في مجالات  
الرواية والأقصوصة والقال الأدبي والمدرسات العلمية .

• • •

هذه خطوط مربعة عرضاً فيها لمصن مناهي هذه الدراسة الجديدة  
الطلية الممتعة ، ولنا ، من بعد ، بعض ملحوظات :

● يقبل الأستاذ مهدي عناني في التمهيد عن فليبي دي طرازي  
قوله : « من دواعي الافتحار أن القطر المصري كان سباقاً في مضمار الصحافة  
العربية إلى نشر حركاته الأدبية ، من قديم الزمان ، وهم جريدة  
« النسيه » التي صدرت في ٦ من كانون الأول سنة ١٨٠٠ في الإسكندرية ...  
وجريدة « الوفاء » التي صدرت في ١٨٢٨ في القاهرة .  
ولدي « النسيه » فليبي دي طرازي مذكرات جريدة « النسيه »  
« النسيه » في الآونة الأخيرة ، في أربع المجلدات ، من ذكر صحيفة أسماها  
« الحوادث اليومية » وقد استخرج منها مقتطفات مما ورد في « عهد  
الآثار » للبحراني ، واستفاد منه على كل حال - في غير موضعه ،  
لأن البحراني ، في معرض حديثه عن الشيخ إسماعيل الحنبلي ، يذكر أن  
« المراسلة اليومية » في كنية أربع حوادث الديون وما يقع فيه كل يوم ،  
لأن القوم كان لهم مريد اعتد به حفظ حوادث اليومية في جميع دواوينهم  
وأما كن أحكامهم ، ثم يسمون لتعرق في بعض يرقع في حجبهم بعد أن  
يطعمو منه سحراً عديدة بوزعوم في حرج الحبش . . . فلما رتوا ذلك  
« الديوان » كما ذكر كان هو التقيد برقم كل ما يصدر في المجلس من أمور .. ولم  
يزل متقيداً في تلك الوظيفة مدة ولاية عبيد الله مينو حتى ارتحلوا  
من الإقليم . »



من هذا النص استدل فيلب دي ضرازي و أن الخبر في روى عن  
 إسماعيل الخشاب أنه كان يعني ضبط و حوادث اليومية ، و يطبع منه  
 سحاً و يوزعها على جميع الحبش و و است أدري ما حدود نشره بالعربية  
 يصدرها الشيخ الخشاب باسمه اصباط الحملة و جنودها الذين يجيئون العربية ؟  
 و ضيف أن دي ضرازي ( ومن تبعه ) تحبب أبا تحبب ياره تلك  
 الصحيفة الزعمية ؛ إذ زاه في موضع آخر من كتبه ( ٨٢/١ ) بقوله :  
 إن أول جريدة عربية هي التي أنشأها نابليون الأول سنة ١٧٩٩ ، ثم  
 براه بعد ذلك في جميع بلداته ( و هو في ص ١٠٠ ) فيورد قائمة  
 بأولى الجورنال في مصر ، و ولاية العراق ، و شيتا من تمر  
 و الحوادث اليومية ، و هو في ص ١٠١ ، و في ص ١٠٢ طر ١٦٢/٤  
 و يستمر إلى هذه القضية في مقال مستقل في ص ١٠٣ ، و في ص ١٠٤  
 فيه آراء مؤرخي الصحافة العرب و الغربيين .

● وفي التمهيد نفسه يرويه الأستاذ الدكتور مهدي علام كذلك  
 بالتوجه أني قدموا المؤلفان ، وهو تنويه في موضعه ، لولا أنه بضيف  
 و و ملحق من حرص المؤلفين على التعريف هؤلاء الكنت أنهم لم يتركوا  
 و أصحاب الوجدات ، أي الذين لم ترد من عنهم على مقالة واحدة طول  
 عمر الحملة .

وفي هذا القول شيء من الدافعة لأنت المؤلفين م يلتزم بتقديم  
 ترجمة لكل من كتب في روضة المدارس ، ولا يصير الدراسة في شيء  
 لها سكنت عن بعض الأسماء المجهولة و غير المجهولة ، من أمثال محمود و هبة  
 ( انظر ص ٦٩ من الكتاب ) و عبد السلام سليم ( ص ٧٠ ) و أحمد نعي



( ص ٧٥ ) وسليم عمر الحفني ( ص ٧٦ ) ومحمد الطيب ( ص ٧٦ )  
 ومحمد فتاوى ( ص ٧٧ ) وأحمد بليغ ( ص ٧٨ ) ومحمود الحكيم ( ص  
 ٧٩ ) وعبد الحميد ثامت ( ص ٧٩ ) وحسن محمود ( ص ٨٣ ) من إن  
 الشيخ حسن العطار ( أستاذ رفاة ) يعقد محاضرة هامة مع محمود صفوت  
 الساعاتي ، الشاعر الشهير ، ونسجل المحقة هذه المحاورة ( انظر الكتاب  
 ص ١٦٢ ) ومع ذلك لا يقدم لنا الكتاب دراسة لآعن العطار ولا عن  
 محمود صفوت الساعاتي ( وليس لذلك تعبير ، خاصة حين نعرف أن الأستاذ  
 محمد عبد الغني حسن : كتاب هذه أمانة في الحمة : عن الشيخ حسن العطار ) .

■ **يشعر في الباب الأول أسئلة** : تجيب على روضة المدارس ،

ولعل المقام كان مناسباً لذكر نسبة : : : : : بعض الأعداد ،  
 وتسجيل : : : : : في تاريخ الدولة : : : : : ثم يربط أم لا خلال  
 أعوامها الثمانية .

وبما يتصل بهذه النقطة ما يذهب إليه بعض الدارسين من أن رفاة  
 جعل « روضة المدارس » على سبيل المجلة « حربية » لآسيوية ، ومجلة  
 الصائغ « اللانبي قرأهم في باريس ( ومن هؤلاء : أنور لوف في كتابه  
 « الرحالة والكتاب المصريين في فرنسا في القرون التاسع عشر ، - « عصرية » ) .

ومن ذلك قول ديليب دي طرازي ( قاربغ الصحافة ٧٠/٣ ) إنه  
 بعد وفاة روضة « عام ١٨٧٣ خمد » ( انه عني قومي ) في إدارتها - روضة  
 المدارس - فوسم دائرة مباحثها وزادها تحسيناً .

وكننت أود لو فارن المؤلف هنا بين « الروضة » والمجلات المعاصرة  
 لها مثل مجلة « الوقائع المصرية » بعد أن أسد أمرها لرفاة ( في ١١ يناير



١٨٤٢ الموافق ٢٧ من ذي القعدة سنة ١٢٥٧ هـ و مثل مجلة « الحان » التي ظهرت في بيروت سنة ١٨٧٠ .

ولم يذكر في عن عدد النسخ التي كانت تطبع من « روضة المدارس » ، وفي عدد المجلدات . أحمد عورت عبد الكريم ( في « تاريخ التعليم في مصر عباس وسعيد وجمال » ، ص ١٥٣ ، ونقل عنه كثيرون مثل د. أحمد بدوي ، و طاعة ، ص ٧٠ و د. عبد الطيف حمزة و ندر ، المقالة ١/ ١٢٦ ) أن ما كان يطبع منها ٣٥٠ نسخة ثم زينت إلى الضرب بعد ذلك

● يذكر المؤلف أن وصفه ترجم لفظة Journaux به « التذاكر اليومية » ، وهذا خطأ ، لأن « التذاكر » في « من الإبريز » لا يستقر على ترجم « اليومية » ، بل « التذاكر » من « وراق الوقائع » وقارة أخرى يبقى على كلمة « جرنال » كما هي ( ويجمعها على جرنالات أو يذكر جمعة الجمع الفرنسية « جورنو » وورد تحتها كلمة « كرنجة » ويجمعها على « كرنجات » ) فيشر في « كرنجات » السببات اليومية ، وإلى « كرنجات » العود اليومية والشهرة ، « ( واهل في ذلك د. محمود دهمي حجازي في « أصول الفكر الحديث عند الطباطبائي » ، ص ١٩٩ ) .

● في ص ٧٧ : « وقتل مجلة عن مجلة هو الآن - كما كانت من زمان - حائز مباح » ، على شرط أن تذكر المجلة أو الصحيفة « انمول » بها ، « وطن » أن في « انمول » شيئاً من « ملامة » ، « ملومات » حقوق ، « والنقل » تحكمه شروط .

● في ص ٨٣ نقرأ : « . . . وهذه الملاحق ( ملاحق « روضة



المدارس ، تذكرنا ما كاتب تصدره مجلة « المقتطف » من ملاحق وهدايا ..  
من مثل « عاقبة التيمورية » لمي زيادة » .

ولا طعن أن دراسة مي\* عن التيمورية صدرت في شكل ملحق أو  
هدية عن دار « المقتطف » أو غيره ، ولكن دراسة مي\* هذه نشرت على  
حلقات في المقتطف ، ولم تصب على شكل كتاب - إلا في « تحقيقات » ضمن  
سلسلة « كتاب الهلال » . وما زالت مكتفي « طعن » والإستاذ محمد عبد الغني  
حسن معه يقول في كتابه عن « مي\* أذينة الشرق والحروبة » ص ١٢٩ :  
« وتعرف مي\* في كلمتها في تأييد الدكتور يعقوب معروف بفضل  
علمها وتشجيعه » على دراسة « هبة الأديبيين » « هبة » « هبة » « هبة » « هبة »  
« ما شجعها على دراسة « هبة » « هبة » « هبة » « هبة » « هبة » « هبة »  
في « المقتطف » « لم ينصها إلى اليوم كتاب واحد » .

● في ص ١٣١ فصلنا أرجوزة مزدوجة منها :

أمر النبي المصطفى بالطاعة والسمع للسلطان كل الأمة

فاطلب رضا السلطان واعلم أنه عز\* من الله الحكيم وظله

وهذه النوع من نظم تلزم فيه قبة موحدة في كل شطرين ،  
ولا توافق بين « الطاعة » و « الأمة » .

● يرى د. الدسوقي (ص ١٥٣) أن مقدمات صانع مجدي « تعتبر  
بشكل المعايير الفنية والفكرية زيادة حقيقية لفن الأفسوسة في لغت العربية »  
ولسا يرى في هذه المقدمات أكثر من إرهاب أو محاولة للتدخل شيئاً ما  
من قيود المقامة ، والاقتراب خطوة من مفهوم « الأفسوسة » ، ودين  
فلا بأس من مصطلح « المقامة الأفسوسة » الذي يطرحه د. الدسوقي ،



والكسلا لا يستطيع أن يذهب إلى حد القول بأن صالح محدي نظامه  
الاثني عشرة ، يعتبر رائد الأقصوصة العربية الحديثة ، ، وإن كانت د .  
الدسوقي يجمع هذه المقامات ويقدم لها بدراسة قيمة تحليلية ، فرعاً يدفع  
شرها إلى إعادة النظر في أمرها .

● في ص ١٦٢ : يرد ذكر لمصطفى الساعاتي ، وصواب الاسم  
« محمود صفوت بن مصطفى . . الساعاتي ( وانظر عنه عمر الدسوقي  
في الجزء الأول من « في الأدب الحديث » ص ١٢٤ - ١٣٦ ) .

● في ص ١٧٦ يذكر اسم وحجاب الدين ، في معرض الحديث  
عن الشيخ عثمان مدني ومقالاته في الآغاخي والاسم .

وضيف له ش . . . ( محمد س . . . ) صدر أول من اهتم  
بالآغاخي والألحان في هذه الفترة ، وكتبه « حنية المثلث » يضم عدداً  
صعباً من الأسرار والتواشيح والأشعار الغنائية ، وقد صدرها مقدمة تعتبر  
من الوثائق الأدبية عن الموسيقى في مصر في منتصف القرن التاسع عشر .

● في ص ٣٢٥ اضطراب مطبعي بعد السطر الرابع عشر ينبغي  
الانتقال إلى السطر العشرين من الصفحة التالية ، وسبابة ص ٣٢٧ ينحصر  
السطر الخامس عشر وما بعده من ص ٣٢٥ .

● في ص ٣٤٤ نضيف إلى قائمة مؤلفات صالح محدي كتاب  
« حنية الرحمن بناف خاتمة الوطن » في سيرة رفاة الطهطاوي ، وقد حققه  
د . جمال الدين الشيباني ، سنة ١٩٥٨ ، ويعتبر أهم المصادر في دراسة  
حياة الطهطاوي وإنتاجه .



• روضة المدارس •

الأستاذ محمد عبد القوي حسن

نشكر لأئمتنا العظمى ، محمد زكريا ع ، اهتمامه البالغ  
بكتباتنا ، ووجه مدرستنا - شام ونجاحهم لأبنائنا ولعلامة ، الذي  
أصدره المجلس الأعلى ، ، صون وآداب والعلوم الاجتماعية في مشروع  
الكتابة العربية .

فإن الكاتب المصل يبدو وقد قرأ صفحات الكتاب - التي أوتت  
على ٤٤ صفحة كبيرة - قراءة مدحس وع أو باحث متيق ، ولم  
يبدع شيئاً في السطور أو بين السطور إلا أن قرأه ، ووقف عنده وقفة  
متأنية بصيرة .

والحق أن صبر الناقد على قراءة هذا الكتاب هذه الصفة يعدّ ظاهرة سارّة في قراءة الانتاح العربي الجديد أو في تلقيه بالبحث والمراجعة والمعاودة .

وهي ظاهرة طاعتنا على أن دنيا المروية لا تزال مخبر ، وأن  
في الحيل الطامح اليوم حذر طيبة نوعي ثقافي قراتي جديد .



كما يشكر الدكتور محمد زكريا عادي هذا الأستاذ الكريم الذي  
أصفه على مؤلفي الكتاب ، وعلى كاتب توطئة القيد التمهيدية : الأستاذ  
الدكتور محمد مهدي علام عضو مجمع اللغة العربية بصرى .

وقد كان لهذا القائل وفقت في بعض مواطن من الكتب سابقا  
على هيئة ملاحظات ، منها قوله :

● ( بنقل الأستاذ مهدي علام في التمهيد عن جليل طراوي  
قوله : « من دواعي الانتقاد أن القدر المصري كان سابقا في مظهر الصحافة  
العربية إلى نشر الجريدتين الأولين اللتين قرأهما أ . العاد ، وهما جريدة  
« التيه » التي صدرت في ٦ من كانون الأول سنة ١٨٥٠ في الإسكندرية ،  
وجريدة « الدائم » التي صدرت في ١٨٢٨ في القاهرة ،  
والذي يظهر أن جليل طراوي قد قرأ « التيه » باسم « التيه »  
في كتابه « تاريخ الصحافة العربية » ، بل ذكر صحيفة أسماها « الحوادث  
اليومية » ... ) .

هكذا قال الناقد ، وهكذا أمرت في قوله أن جليل طراوي  
لم يذكر بالمرء جريدة باسم « التيه » ، في كتابه « تاريخ الصحافة العربية » .  
فإن النص الذي صدق الدكتور مهدي علام « وجود ما كلف في الجزء الرابع  
من كتاب « تاريخ الصحافة العربية » ص ٨٢ في كلمة أخيرة « لكتاب  
عواصم : « الحفظة » . ويبدو أن الناقد الفاضل لم تسمع عنه على هذا  
النص » الذي نقله الدكتور مهدي ، فأنشئ على ذلك ما أنشئ من نص  
طراوي ( لم يذكر بالمرء جريدة باسم « التيه » ) .

وهذا الذي انقطع من القدر يشير في النفس فصية الفرق في الانهاض ،



قبل هذه الأحكام ، وهي فصية تنص مالم من ناحية ، كما تتصل بالخلق من ناحية أخرى . ومن هذا نوصي دسائي والترقي والنسب قبل الذي أو الإثبات . .

● يقول الناقد إنا أغفلنا الترجمة طعن محمود ص ٨٣ . وهذا له آخر لأن ترجم هذا الطبيب العام لرائد ترجمة بلغت صفحات من قطع الكتب ، ونبدأ على عدد غير قليل من الكتب والوسائل التي أله أو ترجمها .

● ويقول الناقد أيضاً في ذلك العرض إنا لم نقدم في الكتاب ترجمة للشيخ حسن الصدر روضة المصطفى . . . وقد التزم بهذا الترجمة لم نقلها مقادير ومجته في مجلة روضة المدارس . كيف يجوز الترجمة للشيخ حسن المطاوع لروضة الشافعية لروضة الطهاوي ؟ لو أجزأ هذا الرأي لترجمنا لكن شيخ أو أستاذ لكتاب من كتاب الروضة . وذلك غير وارد ولا معقول .

● يظن الناقد أننا حين نحدث عن مصطفى بكري الساعني . . كما نريد النحدث عن الشاعر " محمود صدوت الساعني " . والحق أن الساعني الذي نقصده والذي دارت المحورة بينه وبين حسن العطار هو أديب مصري سابق في الزمن على محمود صدوت الساعني . وقد نشر الطهاوي المحورة بينه بعد أن انتقل إلى رحاب قه زمن طويل ، أي قبل صدور روضة المدارس بمسرات الحنين . . . فنشبع حسن العطار نوفي سنة ١٨٣٥ ، وكذلك نوفي لأديب الشيخ مصطفى بكري الساعني قبل صدور الروضة زمن . وبهذه النسبة أقول . إن هذا الشيخ ؛ مصطفى



ببكري الساعني ، ليس من بيت السادة البكرية بمصر ، ولا هو من الأشراف مثلهم ، وإن هناك في البيت البكري - أو بيت الصديق - من اسمه ( مصطفى البكري ) المتوفى سنة ١٧٤٩ - ، وهو بالطبع غير مصطفى بكري الساعني ، فعبد حسن العطار وصفيته ومعاذره .

● كما نود الترجمة أو التعريف من تمام الدكتور مهدي علام :  
 « أصحاب الوجدات ، أي الذين لم يزد إلهامهم على مقالة واحدة مدة صدور المجلة . من أمثال : محمد اقبال ، محمد قاسم ، عبد الحميد ثابت أحمد بليغ ، وسائر مصادر الكتاب التي نحت لها - نودهم علماً إلا مجرد أسمائهم . على أنه من بينهم في أدب أو ترجمة ، ورحمهم الله .  
 ومنها بكر من أمر ابن عبد القادر المشهور محمد زكريا عسائي لكتاب « روضة المدرس » هو « بادرة كريمة » أو « بادرة طيبة » من النقد الفاضل ، تكرر له الشكر خائفاً من أنجلها ، ووجوبه أن يكون ما كورة جهود طيبة موهبة في عالم النقد والبحث والتأليف . والله شاكره وحافظه . ومن دون شكر الله شكراً الجزيل .

محمد عبد الغني حسن



# الثقافة والسياسة الثقافية

السرد أنموذجاً

عبدالله إبراهيم



١ . يدور منذ حوالي عقدين جدل واسع حول المناهج النقدية الحديثة وتطبيقاتها في الثقافة العربية المعاصرة ، وبأخذ هذا الجدل طابع السجال حيناً ، وطابع الحوار حيناً آخر ، والملاحظ أنه ، مع مرور الزمن ، تجاوزت الثقافة العربية مرحلة الانبهار والتعريف والاقتباس ، وانتقلت إلى مرحلة التمثل والتطبيق والإفادة ، وبالنظر إلى الطبيعة التحولية للرؤى الفكرية الموجهة للمناهج النقدية ، فإن أشكال الجدل شهدت هي الأخرى تحولات جذرية تابعة لها . ومن اللازم التأكيد على أن قضية المناهج النقدية الحديثة جديدة في ثقافتنا ، وتكاد في كل الأحوال لا تتعدى تاريخياً بضعة عقود والإشارات المتفرقة حولها قبل ذلك لا تشكل ركيزة لها قيمة معرفية في تاريخ النقد العربي الحديث ، وعلى هذا كلما نشط منهج نقدي لازمه نشاط يتصل بتعريفه وتطبيقه ، وهو أمر صار معروفاً الآن فيما يخص البنيوية والتفكيك والتأويل . واتصرف كثير من الاهتمام مؤخراً إلى نظرية " التلقي " بما في ذلك ركنها الآخر نظرية " استجابة القارئ " . والواقع فإن نظرية التلقي كشفت بوضوح لا لبس فيه عما أشرنا إليه قبل قليل بخصوص الطبيعة التحولية للرؤى الكامنة في صلب المناهج النقدية الحديثة والموجهة لها . فتحول الرؤية يفضي إلى تحول المنهج . وتركيز الاهتمام على منتج النص الأدبي ، بما في ذلك المرجعيات والظروف الثقافية والاجتماعية المحيطة به ، أدى إلى ظهور المناهج الخارجية ( - الاجتماعي ، والنفسي ، والتاريخي ) ، وتركيز الاهتمام على النص نفسه ، بوصفه نسقاً مغلقاً قاد إلى ظهور المناهج الداخلية ( - الشكلي ، والنقد الجديد ، والبنيوي ) وتركيز الاهتمام على كيفية تلقي



النص ، بما في ذلك عملية القراءة وشروطها ، وكل ما يتصل بعلاقة القارئ كفاعل له صلة مباشرة بالنص والمبدع أفضى إلى انبثاق المناهج السيميوطيقية عموماً ، أي المناهج التي تعنى بتشكيل النصوص من ناحية العلامة والدلالة والتأثير ، ثم دور المتلقي ليس في إنتاج المعنى فقط ، إنما في تأويله وذلك من خلال تشغيل البؤر الفاعلة في النصوص الأدبية ، ومن هذه المناهج : التفكيك ، والتأويل ، والتلقي . وعلى هذا ، فنظرية التلقي تنطلق من المدى الأخير والنهائي للعملية الأدبية : المبدع - النص - المتلقي لتعود فتشمل كل العناصر المكونة لها . إنها ثمرة من ثمار الجهود الفكرية التي تسعى إلى الاقتراب إلى الظاهرة الأدبية - والظاهرة الثقافية عموماً - بهدف إعادة الاعتبار لكل مكوناتها .

لا يمكن فهم أهمية نظرية " التلقي " بوصفها نظرية نقدية تعنى بتقديم النصوص الأدبية وتقبلها ، وإعادة إنتاج دلالاتها ، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " التلقي الخارجي " أو داخل العالم الفني التخيلي للنصوص الأدبية ذاتها ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " التلقي الداخلي " ، إلا إذا نُزِلَت هذه النظرية منزلتها الحقيقية ، بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية " الاتصال " التي بدأت ملامحها تتبلور منذ منتصف القرن العشرين في ألمانيا ، وذلك قبل أن يشرع " ياكس " و " آيزر " في ترتيب الأطر العامة لنظرية تعنى بالتلقي الأدبي والتأثير والاستجابة في مطلع السبعينيات ، ذلك أن نظرية الاتصال كانت قد بدأت تستأثر بالاهتمام ، مستفيدة من البحث الفلسفي الذي اهتم بقضية الاتصال التي تعتبر وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيما بينها من خلالها ، وذلك ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكر ، وبخاصة فلاسفة مدرسة



"فراكتفورت"، الذين أفلحوا في تأسيس نظم فلسفية نقدية كان لها أكبر الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعي . وعلى يد أبرز مفكري النظرية النقدية وهو "هابرماس" استقام نقد صارم لمعطيات العقل الغربي الذي تحول إلى "عقل أداتي" فطرح "هابرماس" بديلاً له وهو "العقل النقدي الاتصالي" . الذي يرتبط بالحدثة فينتجها وتنتجها معتبرة أن ذلك العقل هو الوسيلة التي تخرج بها الفلسفة من بعدها الذاتي الضيق إلى أفقها الاجتماعي الواسع<sup>(١)</sup> . ويصر "هابرماس" على اعتبار هذا العقل قادراً على الانخراط ضمن ميرورة الحياة الاجتماعية ، باعتبار أن أفعال الفهم المتبادل تلعب دور آلية ترمي إلى تنسيق العمل . ذلك أن الأعمال التواصلية تشكل نسيجاً يتغذى من موارد العالم المعيشة وتُشكل ، نتيجة لذلك "الوسيط" الذي تعيد انطلاقاً منه أشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها<sup>(٢)</sup> . ومع الأخذ بالاعتبار المؤثرات التي تركها الشكلايون لروس ومدرسة براغ ، فضلاً عن "إنجاردن" و"جادامير" ، في تاريخ نشأة نظرية التلقي ، فإنها ، كانت في الحقيقة مدينة لذلك النشاط العام الذي بنورته نظرية الاتصال . وكثيراً ما أشار رواد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين ، ذهبوا إلى أن جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال ، وهو ما أكدته "ياوس" حينما قرر أن نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال ، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة قد وضعت قضية الاتصال في صلب اهتمامها ، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقي الأدب إنما هي متصلة بنظرية الاتصال ، لأن القصد من كل ذلك هو تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل وكل ما يتصل بذلك . ويشاركه في ذلك "أيزر" الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والاتصال . فجهوده قائمة على تنظيم صيغة للتفاعل بين النص والقارئ ، من أجل سريان الفاعلية بينهما ، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط



مشترك بين القارئ والنص بحيث يؤثر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم تلقائية<sup>(٣)</sup>.

٢. كان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقيين مثار عناية رواد نظرية التلقي ، وذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين لتتقل الاهتمام من التلقي الخارجي إلى التلقي الداخلي الذي يعني بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية ، والسردية منها على وجه خاص . وقد اندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة والكثيرة التي بذرتها الدراسات السردية ، تلك الدراسات التي تعمقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية ، وبذلت جهود كبيرة في معاينة التلقي الداخلي ، منطلقة من فرضية أساسية وهي : أن الإرسال السردى داخل النصوص لابد أن يتم بين " الراوي " باعتباره قطب الإرسال ، و " المروي له " بوصفه قطب التلقي ، فالمادة السردية إنما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقي<sup>(٤)</sup> . ولا ينبغي فهم دور " المروي له " على أنه دور من يتلقى فقط ، وينفعل بما يرسل إليه ، فوظائفه أكثر من ذلك ، وقد حددها " برنسن " ، بأنها : تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارئ ، وفي الكيفية التي يسهم فيها بتأسيس هيكل السرد ، وتحديد سمات الراوي ، وكشف مغزى النص ، وتنمية حبكة الأثر الأدبي ، وتحديد مقاصده<sup>(٥)</sup>.

كان " جاتمان " قد حدد مستويات عدة للإرسال والتلقي ، تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي ، فتوصل إلى ضبط المستويات الآتية :

١. مستوى يحيل على مؤلف حقيقي يعزى إليه الأثر الأدبي ، يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر .
٢. مستوى يحيل على مؤلف ضمني ، يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه ، يقابله قارئ ضمني يتجه إليه الخطاب .



٣. مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي ، يقابله مروي له يتجه إليه الراوي .

يرى " جاتمان " أن " النص السردي " يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث ، فإليهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردي المجرد قبل أن تغذيه القراءة بإمكانات التأويل<sup>(٦)</sup>. وقد ذهب " جوناثان كلر " المذهب ذاته ، لكنه اشتق أربعة مستويات للتلقي في النصوص السردية : مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى العام والخاص لكل منهما ، ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له ، سواء كان ذلك متعلقاً بالراوي والمروي له بوصفهما مرسلًا ومتلقيًا ، أو بالمتلقي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي ، وليس الاختصار على تلقيها<sup>(٧)</sup>. والوظيفة الأخيرة المتعلقة بالتأويل مرتبطة أشد الارتباط بالتلقي الداخلي .

تقوم المكونات النصية الداخلية ، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبى للنصوص الأدبية ، باعتباره فعالية تراسلية تقوم على البث والتقبل ، والإرسال والتلقي ، وبذلك تتكون الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها . ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية ، حيث تكون خاضعة للوصف والتحليل والتفسير والاستنتاج والتأويل . وهي فعالية ثقافية نقدية أكثر مما هي نقدية بالمعنى الدقيق الذي ينصرف بموجبه النقد إلى تلمس التفاعلات الداخلية للنصوص الأدبية ووصف أنظمتها وأنساقها الخاصة بها .

٣. ويدخل " أمبرتو إيكو " القارئ طرفاً أساسياً في عملية صنع العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف ، لأنه يدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين ، أحدهما يركب



رسالة ويقوم بإرسالها ، والآخر يتلقاها ويقوم بفك شفراتها ، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيل ، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية . فـ " إيكو " يرى أن النص إن هو إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً ، فإن يكون المرء نصاً يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في الاعتبار توقعات حركة الآخر ، شأن كل استراتيجية . وبعبارة أخرى فالنص نتاج لعبة نحوية - تركيبية - دلالية - تداولية ، يشكل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص ، ولهذا يصبح الحديث عن عالم ممكن للنص ضرورياً ، من أجل إثبات صحة الحديث حول توقعات القارئ الذي من خلال التلقي يقوم بتنشيط النص وذلك بتركيب عالم ممكن له ، يتكون من سلسلة العناصر السردية المتداخلة بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الزمني - المكاني الذي يحتويهما ، وذلك داخل سياق معين . وفي ضوء هذا التصور يعالج " إيكو " العوالم الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية ، ذلك في إشارة للعلاقات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية ، فيقرر " إن أي عالم حكائي لا يصح أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي " بل إنهما يتداخلان ويأخذان معاً من الخزين الثقافي للقارئ ، وذلك لأن الواقع نفسه بنيان ثقافي ، ويصبح أمر التراكم بينهما ممكناً وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة ، وهنا تتبدى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي باعتباره بنياناً ، وحتى لتبيان أنه كلما عمدنا إلى مقارنة سياقية ممكنة من الأحداث والأشياء كما هي ، فإننا نكون نتمثل الأشياء كما هي ، تحت شكل بنيان ثقافي ، محدود ، ومؤقت ومناسب . وبعد ذلك ، يحدد " إيكو " الأشكال التي يمكن أن تتخذها المقارنة بين العالمين :

١. يتسنى للقارئ أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير الممكن الوقوع . وفي هذه الحال ، يقبل القارئ الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة .



٢. يمكن للقارئ أن يقارن عالماً نصياً بعوالم مرجعية مختلفة. وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين ، وقابلية حصولها ، ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناء على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكنه من التصديق أو التكذيب . فقارئ القرون الوسطى المشبع بقيم الثقافة المائدة آنذاك يمكن أن يتلقى الأحداث المروية في " الكوميديا الإلهية " على أنها ممكنة الوقوع ، إلا أن قارئاً حديثاً يعتبر تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع .

٣. قد يُتاح للقارئ أن يبني عوالم مرجعية مختلفة ، أي منوعة عن العالم الواقعي ، وذلك حسب النوع الأدبي المعين ، فالرواية التاريخية على سبيل المثال تتطلب الرجوع إلى الخزين التاريخي ، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة وهكذا يصار إلى التوفيق بين العالمين .

ينتهي " إيكو " إلى التأكيد على أن المؤلف وهو يكتب نصاً فإنه يصوغ فرضية حول تصرف قارئه النموذجي ، وطالما أن هذه الفرضية تثبت عالماً يتوقعه القارئ ويأمل بوجوده ، فإنه لا تكون متعلقة بالنص إنما بحالة المؤلف النفسية . ولئن كانت نوايا من يكتب يمكن أن تعتمد في هيئة أوصاف مندغمة في استراتيجية نصية ، فإننا حالما نشرع في وصف توقعات القارئ الممكنة ، فيما يتجاوز النص ، نصير في وضع نتعاطى فيه مع العوالم الممكنة التي حققها القارئ . ويبدو أن تهنّي " إيكو " لمفهوم السرد الذي حدده " فان ديك " قد أثمر هذه التصورات فالأخير كان قد عرف السرد بأنه وصف أفعال ، ويلمس فيه لكل موصوف فاعلاً وقصداً وحالة وعالماً ممكناً وتبدلاً وغاية ، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها<sup>(٨)</sup> . وكما يلاحظ فالتنافذ قائم بين عمليتي الإرسال والتلقي ، فالسلسلة اللفظية المشفرة التي يرسلها



المؤلف ، يقوم المتلقي بحلها في ضوء السياق الثقافي ، وبذلك يشكل عالماً خيالياً ، يستمد دلالاته من المضممرات النصية التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع .

٤ . كان " أمبرتو إيكو " قد أكد بأن النقد الكلاسيكي يسمى لأن يجد في النص أمرين : أولهما مقاصد المؤلف ، وثانيهما مقاصد النص بمعزل عن مقاصد كاتبه ، وانطلاقاً من الأمر الثاني ، الخاص بمقاصد النص ، أصبح من الممكن البحث ، فيما إذا كانت المعاني النصية تعود إلى تماسك النصوص ذاتها بفعل وجود معنى قائم فيها بالأصل ، أم أن ذلك عائد إلى قدرة المتلقي على استدراج المعنى بسبب إمكانيات المتلقي نفسه . وغاية ما يريد " إيكو " أن يتوصل إليه هو تنظيم نوع من العلاقة التفاعلية بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقين . على أن تركز الاهتمام على هذه العلاقة ، سيجعل مقاصد المؤلف خارج دائرة الاهتمام ، وتلك المقاصد لا يمكن استبعادها ، على الرغم مما ينطوي عليه ذلك من صعاب ، تتعلق بغياب المؤلف ، فيما يظل النص والمتلقي حاضرين ومتلازمين دائماً . وللتدليل على أهمية ذلك يضرب " إيكو " مثلاً بروايته " اسم الورد " فهو قد اختار العنوان مصادفة ، وإثر تردد بين خيارات عدة ، لأن الورد رمز مثقل بالدلالات ، بحيث أنه فقد أو كاد يفقد في النهاية كل دلالة : الورد الصوفية ، وردة عاشت بين الورود ، حرب الوردتين ... إلخ . لقد تمّ تضليل القارئ لذلك لا يستطيع أن يختار تأويلاً ، وحتى إذا قام بهذه القراءات الاسمية للبيت الشعري اللاتيني الذي تختتم به الرواية ، والذي يرد فيه اسم الورد فإنه سيقع ضحية احتمالات غريبة ، إذ ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار ، وليس يوحدّها ، فلا شيء يطمئن الروائي أكثر من أن يكتشف القراءات التي لم يفكر فيها ، والتي يوحى له بها القراء ، وعليه أن يلتزم الصمت تجاه تلك القراءات ، وعلى الآخرين أن يناقشوا ذلك بالاعتماد على النص



نفسه ، وحسب " إيكو " فعلى المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كيلا يُربك المسار الذي يتخذه النص ، يجب على المؤلف ألا يشرح ، لكنه يستطيع أن يروي لماذا وكيف كتب<sup>(٩)</sup> ، فذلك قد يصلح لفهم بعض التقنيات الخاصة بإنتاج الأثر الأدبي . ولكنه لا يمكن أن يحدد للمتلقي كيفية قراءته . ولكن على نحو غير مباشر ، فإن " إيكو " من خلال مثال " اسم الورد " يريد أن يتوصل إلى أن المؤلف له أيضاً مقاصد ، وإن كانت تبدو غير معطلة للآخرين ، وربما لنفسه ، أو أنها غير ظاهرة كأراء منفصلة في ثنايا النصوص . ولو أمكن ، أن تتلزم تلك المقاصد الثلاثة وتتفاعل لأمكن إنتاج دلالة أكثر تنوعاً وشمولاً وخصباً .

٥ . إنتهى " فان ديك " إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تنويجاً لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي ، فالسياق المعرفي . ثم السياق الاجتماعي - النفسي ، وأخيراً للسياق الاجتماعي - الثقافي . وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي ، تبدأ بالنص كفعل لغوي ، ثم بعملية فهمه ، وتأثيره ، وأخيراً بتفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية . إذ يحدد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص ، والأنماط الشائعة منها ، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها . فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي - الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية ، إنما مضمون النصوص ووظائفها ، وذلك ضمن أطر واضحة . ويعزو " فان ديك " اختلاف الظواهر الثقافية ، وشيوع أنواع من النصوص ، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية ، البلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره<sup>(١٠)</sup> . فالتراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص يتم وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل ، فليس المرجعيات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص ، بل إن تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات ، وتسهم في



إشاعة وقبول أنواع أدبية معينة ، ويظل هذا التفاعل مطرداً ، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر الفراسل بينهما ، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص ، وغالباً ما تدفع المرجعيات والنصوص على حد سواء بتقاليد خاصة ، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار المائدة ، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها ، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتطلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق ، ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك ، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات على وفق أنساق جديدة ، وتتدخل عملية التلقي بكل مستوياتها في تثبيت الأنواع الجديدة وتقبلها ، ذلك أنها الوسيط المنشط لكل من المرجعيات والنصوص على حد سواء .

٦ . على خلفية مفهوم " باختين " لعملية التلفظ باعتبارها ممارسة لسانية تترتب أبعادها الدلالية ضمن نسق ثقافي معين ، تعالج " جوليا كريستيفا " النص الأدبي على أنه منظومة من الأفعال عبر اللسانية التي تدمج التلفظات المباشرة للسان بالمسياق الثقافي العام ، وبذلك يتشكل فضاء عام للنص يستمد دلالاته من خصوصية اللفظ المترتبة ضمن سياقاته ، وانطلاقاً من هذا التصور كانت " كريستيفا " قد عالجت الملفوظ كنظام إيديولوجي ، بعد أن أكدت أن إحدى العقبات التي تواجه الدراسات السيميولوجية هي تحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة عبر موقعها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي إليه وينتمي إليها . وكانت بلورث مصطلح " الأيديولوجيم - Ideologeme " المشتق من تصورات " باختين " لحل مشكلة النص الذي يتأرجح بين كونه نظاماً مغلقاً أو مفتوحاً . وجعلته موجهاً لمعالجة هوية النص ، فهو دال على تقاطع نظام نصي معين مع الملفوظات التي سبق عبرها في فضاءه ، أو التي يحيل



عليها في فضاء النصوص الخارجية ، إنه يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي تمكن من قراءة النص على مختلف مستويات النصوص المتصلة به ، تلك النصوص التي تمنحه معطياته التاريخية والاجتماعية . والمكسب الذي يحققه هذا التصور للنص هو أن ينزله في سياقاته الثقافية ، فالنص الروائي تبعاً لذلك ليس عنصراً أولياً مغلقاً ، إنه بالأحرى عملية وحركة ربط تشكل سلسلة متواليات مولدة لوحدات دلالية كبرى تترتب في سياق ثقافي وعليه فالدراسة لا تنصب على الوظيفة المستقلة للنص ، بوصفه نظاماً مغلقاً ، إنما تذهب إلى ما خلف ذلك . فالرواية كوحدة إيديولوجية هي خلاصة تمازج ما هو إطار ثقافي يحتضن النص الروائي من جهة ، وما هو متبثق من النص ذاته من جهة أخرى ، إنه بعبارة أخرى ذلك للتداخل بين المكونين الخارجي والداخلي<sup>(١١)</sup> . وحلقة الوصل الرابطة بينهما هي عملية تلقيهما . والواقع فإنه بدون أن تمنع عملية التلقي دورها الحقيقي ، فإنه ليس النصوص وحدها التي ستظل منجسة في أنساق مغلقة ، إنما الأنواع أيضاً ستظل تجريدية ومتعالية وثابتة ، وكل هذا سيتعارض مع الحقيقة التاريخية للثقافة بعامة ، والأدب بخاصة ، وهي خاصية التحول الدائم .

٧ . حاول " روبرت شولس " أن يتجاوز نظرية الأنواع الأدبية التقليدية وما أورثته من خلافات بين الباحثين ، وبخاصة من جهة التعليقات والحواشي التي تراكت حول التصور الأرسطي لها الذي قدمه في كتاب " فن الشعر " وما تفرّع عن كل ذلك من آراء كثيرة ، وذلك بأن يستبدل بنظرية الأنواع نظرية اصطلح عليها " نظرية الصيغ " وهي تقوم على درجة " التمثيل " الذي يقوم به الأدب السردى للعالم الذي يشكل مرجعية له . وفيها يقرر الفكرة الآتية : إن كل الآثار التخيلية قابلة للاختزال في ثلاث نبرات جوهرية . هذه الصيغ التخيلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخيل - مهما كان - وعالم



التجربة . إن العالم التخيلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة ، أو أسوأ منه ، أو مساوياً له . هذه العوالم التخيلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية . إن التخيل يمكن أن يقدم عالم الهجاء المنحط ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي ، أو عالم الحكاية المحاكى . لكن العالم الحقيقي محايد أخلاقياً ، أما العوالم التخيلية فإنها محملة بالقيم ، وهي تقدم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا - ونحن نحاول تبين موضعها - نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص . إن الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليين في عالم مثالي ، فيما تعرض الأهجائية أنماطاً من الناس الأدنى الأردياء الفارقين في الفوضى . أما المأساة ، فإنها تقدم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى<sup>(١٢)</sup> . وواضح أن " شولس " يتحرك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح الشعرية الحديثة في التخلص من بصماته المؤثرة . فهو يسعى ضمناً للتوفيق بين " المحاكاة " الأرسطية و" التمثيل " ، باعتبارهما معيارين مرنيين لقياس نوع التجلي الممكن بين الواقع والفن ويوصف التخيل السردى فناً ، فإنه ، بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث أشار إليهما " شولس " بوضوح ، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليد الأدبية الخاصة بها . ونصوص التخيل السردى تتردد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها . ونظراً إلى أن الصيغة الواقعية في التخيل تقع بين صيغتين تقدم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه وهي الأنشودة العاطفية الرومانسية ، وتقدم الثانية العالم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهجائية ، فإن المأساة تقع بين القطبين ، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي ، مع الأخذ بالاعتبار التنوع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية ، وفي هذا المجال يتحقق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر خاصة .



على أن هذا الحد الوسط للتمثيل ، ينطوي على تنوع خاص به يضيف على كل شكل درجة من الخصوصية للصيغة السردية المعتمدة .

استدرجت نظرية الصيغ ، كما طرحها " شولس " مواقف مختلفة، ومن ذلك أن " ستمبل " ، على سبيل المثال ، قام في آن واحد بنقدها وتعديلها ، بهدف تطويرها ، بعد أن وجدها لا تولي التلقي أهمية كبيرة ، ورأى أنها تستدعي النقاش في مواطن عدة ، وبخاصة أن بناء مختلف صيغ التخيل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقي من قبل القارئ من حيث كونها تقدم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة . وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها ، وقد احتج على الغموض الكامن في نظرية الصيغ ، لأنه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخيل وعالم الواقع وفق مقياس كفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل / أسوأ) . ناهيك عن الحديث عن علاقة تسليو بين هذين العالمين ، واعتبر كل ذلك مدعاة للشك ، وينطلق من رؤية تبسيطية . ولإغناء نظرية "شولس " اقترح أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادئ المنظمة، أو كميزات تستخدم لتكييف المتلقي بطريقة أو بأخرى ، وسعى لربطها مع دعوته لتشكيل إجناسي جديد ، وذلك لأن ما تحتاج إليه الصيغ هو بروزها في شكل ما ، يجعل أمر إدراكها ممكناً ، وهنا فإنها تستدرج ضمن التقاليد التاريخية سواء كانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية .. إلخ ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف لأنها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج مواز للواقع ، فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج ، فتتضافر كل من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما . وهو الشرط الأساسي لكل عملية تلقي<sup>(١٣)</sup> . وهذا التعديل القائم على الملازمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل " ستمبل " يخلص إلى أن مؤدى نظرية " شولس " يؤدي ، بصورته المنقحة ، وظيفة إبستمولوجية



أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية ، وهكذا فإن التلقي كممارسة يتدخل في صلب مشكلات النقد الأدبي ، وينخرط في تجديد الأفكار الأساسية فيه ، مثل قضية مستويات السرد ، والعوالم النصية ، والأنواع الأدبية وغيرها .





## الهوامش

١. عبدالله إبراهيم ، المركزية الغربية (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧) ص ٣٥٨ .
٢. بورغن هابرماس ، القول الفلسفي للجدالة ، ترجمة فاطمة الجبوشي (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ص ٥٢١ - ٥٢٢ .
٣. روبرت هولز ، نظرية فنتلي ، ترجمة عز الدين اسماعيل (جدة : النادي الأدبي - الثقافي ، ١٩٩١) ص ٢٥٠ - ٢٥١ .
٤. عبدالله إبراهيم ، المركزية العربية (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) ص ١٣ .
٥. G. Prince " Introduction to study of Narratee " , In " Tompkins (ed) Reader - Response Criticism (London, John Hopkins university press, 1980) p. 7.
٦. Seymour Chatman, Story and Discourse (London, Cornell university press, 1978) p. 255.
٧. Jonathan, Culler, On Deconstruction (New York, Cornell University press, 1986) p. 14.
٨. أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، ترجمة شطوان أبو زيد (بيروت - المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٦) النظر الصفحات الأتية : ٦٧ ، ٨٥ ، ١٤٠ ، ١٧٤ ، ٢٢٠ ، ٢٢٤ .
٩. أمبرتو إيكو ، اسم الورد - آيات الكتابة ، ترجمة عبدالرحمن بو علي (مجلة نزوى ، مطبوعة عمان ، ع ١٤ لسنة ١٩٩٨) ص ٦٤ .
١٠. فان ديك ، النص بنيانه ووظائفه : مدخل أولي إلى علم النص ، ترجمة محمد العمري ، نظر كتاب " نظرية الأدب في القرن العشرين " (إرود إيش وفوكيما وآخرون) (الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق ، ١٩٩٦) ص ٧٨ .
١١. جرانيا كريستينا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي (الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٧) ص ٢٢ - ٢٣ .
١٢. روبرت شولس ، صبح التخييل ، ضمن كتاب " نظرية الأجناس الأدبية " ، كارل هيتور وآخرون . ترجمة عبدالعزيز شبيب (جدة ، النادي الأدبي - الثقافي ، ١٩٩٤) ص ٩٧ ، ٩٩ .
١٣. ولف ديتر شتميل ، المظاهر الأجناسية للتلقي المصدر السابق ص ١٢٠ وما بعدها .

\* \* \*



# التمثيل السردى للتاريخ في الرواية العربية

عبدالله إبراهيم



- 1 -

ظهرت تاريخيات «جورجي زيدان» (1861-1914) وسط تفاصيل النصوص السردية المؤلفة والمعرّبة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتقدم أول سلسلة، شبكة متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يمسف «زيدان» لإكمال لسلسلة، فظلت بعض المصورون تغطية، إلا أنه كان يعلن باستمرار أنه في سبيله لإعادة تفرغ التاريخ العربي الإسلامي من مظانّه الكبرى وتقديمه مبسطاً ومتالياً. ومن أجل شد الانتباه كان يختلق قصة حب، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخية، ولهذا كان يشير دائماً وبالبحاح، في معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلا وسيلة لإثارة الاهتمام. وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها المادة التاريخية.

بدأت «تاريخيات» زيدان بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتمريبها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ ظهر عند واهر منها إيان تلك الفترة، من ذلك أن تعريبين متتاليين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دumas»، ظهر الأول، الذي قام به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت، والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات عرّب «قيصر زينة» رواية دumas الأخرى «الكونت دي مونتوميري» وصدرت في القاهرة سلسلة في



جريدة «الأهرام» خلال عام 1881، ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد»، ظهرت في القاهرة عام 1888. هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«هينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

## - 2 -

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته. والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية عالم السرد العربي في الحقبة التي كان «زيدان» منهمكاً في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفاً من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربعت بوصفها إحدى الدول الأوروبية الكبرى، لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرد التاريخية التي تهدف في الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرد أن تحقق الهدف نفسه كما تقرر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف، فيمد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد زيدان أنه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية السردية لديه، وبذلك استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه في النهاية. جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» ويبن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتاب الأوروبيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النص، وأخيراً كشف التاريخ. قال رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرحه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وأما نحن فالمعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما تأتي بحوادث الرواية



تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة».

### - 3 -

كان «جورج لوكات» قرر بأن الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمة، ذهب فيها إلى أنه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويستطيع المرء إذا ما أحسن ميلاً في نفسه إلى ذلك، أن يرى الأعمال القروسطية المعسة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند. وطبقاً لـ «لوكاتش» الذي قدم دراسة معمقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب العربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع. وهذه الوظيفة تطابق تمام المطابقة ما قرره «فرج أنطون» في كتابه «فتح العرب لبית المقدس»، الصادر في القاهرة، عام 1919 قال «إن الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإن طالب هذه الوقائع والأرقام يلتصمها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردوها عما ليس منها، لا في الروايات المطولة التي تشتمك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة» وهذا رد ضمنى على ما ذهب إليه «زبدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي علي كما فعل بعض الروائيين الغربيين.



من الواضح أن الفوارق الدقيقة بين التاريخ والسرد كانت ملتبسة في ذهن «زيدان»، أقصد التاريخ بوصفه خطاباً يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية، والسرد بوصفه وسيلة لتشكيل الأحداث، وعادة صوغها، وتمثيلها، فإحساس «زيدان» بكل ذلك كان باهتاً، ولم يكن يعرف أنه بوساطة السرد سينزل ترتيب الأحداث ودلائلها إلى سياق غير سيافها، فإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإن جوهر عمله في تاريخياته سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبه الإفرنج» فإنه لم يأل جهداً في بحث المواعظ الاعتبارية المتمددة الأبعاد والأغراض والأهداف من تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كمسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريد أنه أن يكون مرجعاً. كان «زيدان» يريد تأسيس وعي مهتر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والرعي به.

#### - 4 -

حدد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقل تشدداً مما صرح به من قبل، فقال «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية (= المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا ردت روايتنا من عبارات الحب ونحوه وكانت تاريخاً منطقاً يصح الاعتماد عليه، والثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحد، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة». وذهب إلى أكثر من ذلك حينما حدد وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال «بالروايات التاريخية نهين الناس لمطالعة



التواريخ وإن يكن هي تأليف الرواية من المشقة أضعاف ما هي تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أن لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلاً يشخص تلك الوقائع تشخيصاً يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلاً عما يتحلل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلا تكلفاً.

القصد من كل هذا بيان الكيفية التي وظف فيها «زيدان» المادة التاريخية، لكنه يتضمن نقداً للروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، هو نقد مبطن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دumas» كونهما غلبا المكون الحكائي في روايتهما على المكون التاريخي. ومع أن «زيدان» كان حذراً مما عده خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بملاحة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدث عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض شخصيات «عذراء قریش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتهمدي» و«جهاد المحبين».

## - 5 -

امتد «زيدان» فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم السردى في تاريخياته، بالموروث السردى القديم، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تهمل نسيجها الدلالي من المرويات السردية العربية الموروثة التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضاد بين الفضائل المطلقة



والردائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق علي الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظل «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصل تلك الشخصيات على أساس الطبائع الثابتة، ولا يُدخل تغييراً يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها الأولى التي ظهرت بها. فكأن الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظوريين، إنما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق، وهو لا يسمح بالتحول من هذا إلى ذلك، إلا نادراً جداً، فشخصياته نماذج مغلقة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأن التداخل والتحول سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يقضي إلي انهيار سلم القيم في العالم الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناقبة بين المادة التاريخية والتخييلية، أضفى نسقية ثابتة على روايات زيدان، وكان مثار نقد واضح انتبه إليه دارميوه. وهذا يقضي بنا إلى القول بأن كل روايات «زيدان» إنما هي تنوع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتظهر نوع الأحداث، وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مطلق في البناء والدلالة، أضفى إلى عناصر البناء الفني سمات يصعب استبدالها وتغييرها فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغير، وتصور منذ البدء على أنها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً، وكل الأحداث إنما تتضد لدعم خصائص النموذج لتجعله في تضاد مع أنموذج منافض، هـ «سلم» و«سلم» في رواية «جهاد المحبين» لكونهما خيرين ومليين ومحبين، يوضمان بالضد من «وردة» و«الخدم» لأنهم يسمعون إلى إفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلا الخير، هما ضد «زبيدة» و«الفضل بين الربيع» لأنهما شريران يحولان نون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شيرين» و«رامز» و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني» وبين



«هندوى» و«شفيق» من جهة و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتهدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«مرو» و«أبن الكرمانى» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كريلاء» و«فتاة القهروان» و«شارل وعبدالرحمن» و«الأمين والمأمون». وكل أعمال «زيدان» الروائية تخضع لهذه المنازعة الثنائية التي تضع الشخصيات في مواجهات قيمية وأخلاقية لأنها ترمز إلى نظم ثقافية متصارعة أكثر مما ترمز إلى شخصيات فنية تبتق من سياق السرد.





# التمثيل السردي في روايات الكونني

عبدالله إبراهيم



يؤدي السرور بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في روايات إبراهيم الكوني ، فهو ، فضلاً عن تركيب تلك المادة ، ينظم العلاقة بينها والمرجعيات الثقافية الوقائعية التي تستمد نسغها منها ، بما يجعل تلك المادة تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها ، فهي ، من جهة أولى ، متصلة بتلك المرجعيات لأنها تستثمر كثيراً من مكوناتها ، وبخاصة الأحداث والشخصيات ، وهي ، من جهة أخرى منفصلة عنها ، كون تلك المادة ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخيل الروائي ، بما لها من قدرة على تخليق وقائع تناظر وقائع المرجعيات الحقيقية . وهكذا فالسرور في وظيفته التمثيلية يركب ويعيد تركيب ، ويبدع ويعيد تأسيس ، سلسلة متكاملة ومتداخلة من الوقائع والأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية والمكانية ليُجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى من تضاعيف السرور في روايات الكوني . وفيما يخص طرائق الأداء السردية ، فإن السرور نفسه يقوم بدمج نبذ متناثرة من الأخبار والوقائع ، وشذرات من الحكايات الأسطورية والخرافية ، وجملة من المأثورات الشفاهية القبلية والدينية ، دون أن يمثل لسياقاتها الخارجية ، فتحة إعادة تركيب مستمرة لكل شيء ، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي كبير تمكنت روايات الكوني من ترتيب معالمه وفضاءاته وعناصره ، وهو عالم يتميز عن سواه من العوالم الروائية التخيلية بالطريقة التي قام بها السرور في تمثيل المرجعيات ، وبعث مكونات جديدة طبقاً لمقتضيات الحاجة التي يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه ، وفي ثنايا ذلك العالم تنبثق



الشخصيات من آفاق ضبابية ، وكأنها بلا ماضي ، وتتخبط في حركة صداع محتدم فيما بينها ، صراع حول المفاهيم ومنظومات القيم والتطلعات ، وحول الانتماء والتملك والهوية ، وحول الرغبات والمتع الذاتية ، وقبل كل شيء مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي لا نهائي ، يضيء على الشخصيات نوعاً من العزلة والانفراد ، بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة ، وهي ترتحل دون هوادة ، وكأنها لا تدرك معنى الاستقرار .

يضيء السرد ، وهو يؤدي وظيفته التمثيلية عالماً بكرة إذ يمحيط اللثام عن وجه مجموعة بشرية احتجبت دائماً وراء اللثام ، وهي " الطوارق " ، وكما هو واضح ، فإن الاهتمام ينصرف إلى كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة منتخبة من شخصيات لا يخفى امتدادها العرقي والديني ، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية ، ومعاينة علاقتها فيما بينها ، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف ، إنما ، وهذا أمر ينبغي أن يشار بكثير من الاهتمام في هذا السياق ، بصطنع السرد ، فضلاً عن ذلك ، جملة من الأساطير الخاصة التي تدرج في العالم التخيلي ، وتشكل قوامه الرئيس وهي أساطير تومض ثم تتطفئ ، لكنها دائماً تنبض بالحيوية والتألق ، محورها العلاقة الملتبسة والمرتبكة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان ، ولو رُتبت على وفق أنساق محددة ، لشكلت بمجموعات ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " ميثولوجيا الطوارق " . على أنه ينبغي التأكيد أن الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق ، فليس ذلك من شأن الإبداع ، إنما تقصد فنياً وتخيلياً ، واستناداً إلى منظور ذاتي إبداعي ، أن يلج عالماً جديداً ، فضّ بكارته بعنف وقسوة ، وفي الوقت الذي أضاء فيه عتمته بوساطة التمثيل السردية ، فإنه تدخل بطريقة حرة ومرنة لاصطناع حكاياته هو : تلك الحكايات المتضافرة فيما



بينها ، لتشكل ميثولوجيا متنوعة العناصر ، يتبوأ فيها الإنسان بهوموه وحيرته وتطلعاته الموقع الأول ، ذلك الإنسان الذي لا يجد أنيساً فيختار مضطراً الحيوان ، رفيقاً له ، يبثه لواعجه وعزله ، فعلاً ، هناك تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني ، فلي كثير من اللحظات الحرجة ، حيث الوحدة المستحكمة ، لا يجد الإنسان إلا الحيوان مشاركاً له في كل شيء . فيبثه ما يعمل في داخله على شكل حوار معن حيناً ، ومناجاة داخلية أحياناً أخرى ، وخلال ذلك تنظيم الوقائع حول موضوعات الثروة والجاء والسلطة والغش والخديعة والغدر والرغبة المتأججة بالتمرد والرفض وعدم الانصياع لشيء ، وتتخلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للأطوار الذاتية ، والانقسامات النفسية ، والاضغوط الداخلية ، إذ الشخصيات تتفاعل فيما بينها في صراع أو ونام عبر حكايات مستفيضة ، مشاهد سردية طويلة تفتجر فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت ، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقاً في سياق آخر ، وهنا يتم توظيف إمكانات السرد الأدبي كالاسترجاع والقطع والاستباق والتداخل في تشكيل المادة الحكائية ، وتظهر اللغة كوسيلة تعبير وهي أكثر ميلاً للتجريد ، وليس لها قدرة استبطان اللحظات الشفافة والعقيقة التي تمر بها الشخصيات ، فالجملة القصيرة ، توحى بأنها قائمة بذاتها ، أكثر مما هي متصلة بغيرها ، وهي تزجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص ، وهذا يؤدي إلى تشظي مكونات العالم التخيلي ، فالجملة مثل حبة رمل لا تتصل بغيرها ، إنما تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كتبان متموجة ومتغيرة ، وهذا هو حال اللغة في روايات الكوني ، إنها محكومة باتصال وانفصال معاً ، إتصال تفرضه سياقات التتابع اللفظي ، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل ، يؤدي إلى تشكيل عالم متموج وممزق ومتناثر وكأنه نيه أبدي ، لا يتم العثور فيه إلا على حيوات



محكومة بدوافع غامضة وغريبة ، وساعية إلى أهداف متناقضة ، ذلك أن الثروة تجتذب ببريق الذهب بعض الشخصيات ، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر ، فتتقاطع المصالح ، وتتعارض القيم ، وتتحول الأهداف عن مساراتها ، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات مأساوية فاجعة ، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوة قدرية نحو تلك النهايات ، وكأنها تسعى إليها ، وتتعالى الحكايات في نظام متوالٍ ، أشبه بحكايات الأجداد للأبناء ، وحكايات الأبناء للأحفاد ، ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصية / البطل ، فكان ثمة قافلة من الشخصيات ، لا يمكن العثور على ما يميز كلاً منها على الأخرى إلا بمزيد من الاقتراب إليها ، فالمشاهد تحتشد بالأحداث والشخصيات ، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل ، فيما تتوالد الشخصيات ، وتتخرط في **مواجهات عنيفة** ، وهي تنتسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنتسب إلى عالم الثقافة ، إنها تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعالمها وماضيها فالدرويش موسى في رواية "المجوس"<sup>(١)</sup> يختار في نهاية المطاف الانتساب إلى عشيرة الذئاب ، فقد سبق أن أنقذت جده من الموت ذئبة ، وأرضعته حليبتها ، فصار ذئباً بالرضاعة ، وهو لهذا السبب يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لا يجد تقبلاً من المحيط الإنساني ، والأمر ذاته يظهر مع شخصية "أوداد" الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو "الودان" وقد نسب طوطمياً إلى الحيوان ، لأنه نفر من حياة السهول ، واختار أن يعيش حياته على قمم الجبال كالودان ، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأنيس ، ويفصح عن سر الانتساب فإذا بالودان هو والد "أوداد" . ذلك أن أمه "تامغارت" لم تنجب ، لأنها كانت عاقراً ، فرحلت إلى الجبل حيث الودان ، وتوسلته أن يمنحها ذرية ، فكان قبوله بذلك مشروطاً بأن يمنح الوليد إليه ، ووقع الحمل ، وولد "أوداد" وقد أنست الأم وقائع



الزمان ما كانت وعدت به الودان . بيد أن الأخير كان دائم التذكر ، وكما يحصل في التراجيديا الإغريقية إذ تقدر الآلهة على الإنسان أمراً ، فقد سعى الودان لاسترداد وديعته ، فأغرى " أوداد " وجعله متيماً بقمم الجبال ، وأصعده إثر رهان اللوح المحرم في الجبل ، فسقط إلى الهاوية ، وبذلك استرد طلبه إليه بالموت . وعلى الرغم من أن " أوداد " خالف وصية الأسلاف التي تحرم الاقتراب إلى اللوح ، إلا أن إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة ، ومثل هذه الشخصيات كثير في روايات الكونى ، وكثير منها يأخذ سمات أخرى ، فتجد نفسها في تضاد مع غيرها . وبشكل عام ، فالصراع بين الشخصيات من ناحية الانتماء واضح ، وثمة انتماء طبيعي كالانتماء إلى الحيوان والاتصال عبر أمشاج طوطمية بأصول سحرية غامضة ، وهناك انتماء ثقافى كالانتماء الدينى أو القبلى أو العرقى ، ويتجلى الطمع وتفور النفوس بالشهوة والعنف . ورغم لا نهائية الفضاء إلا أن الشخصيات تبقى أسيرة هواجسها وهي تضطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك ، وتظهر الصحراء بوصفها إطاراً يحتضن الطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف ، ولو مثلنا على ذلك مختارين رواية " المجوس " لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتى : فما أن تصل الأميرة " تينيري " والسلطان " أناي " إلى مكان صحراوي إلا وتبدأ الأحداث ببقاء الأميرة " أوداد " وتبدأ حكاية حب خطيرة ومتوترة بينهما ، ويستفحل الأمر حينما يهجر " أوداد " زوجته ويلجأ إلى الجبل ، وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشر بنشر طريقة دينية بين القبائل ، فإذا به يدعو إلى دين المجوس ، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب ، ويتصل هذا العالم بآخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل " ايدنيان " وبمقارنة عالم الجن الذي يحرم فيه الذهب والقتل وأي نوع من أنواع التملك والاختصاب بعالم الأئس الذي يمر بالخداع والاستغلال والعنف ، يتضح الأمر ويتكشف وجهه



المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأول لنزوات تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية " خرج الجلابد الأبدى من القمم السماوي واستوى على عرشه في قلب الفضاء ، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بسياط النار ، منقذين طقوس قصاص خالد ، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام . مشى الدرويش فوق أنسنة العراب ، تسلك الرمضاء في ثقب نعله الجلدي القديم وحرقت لحمه القديم فركع على ركبتيه وزحف نحو جبل معزول نحتته الريح وجردته من النتوءات فهذا مثل قالب السكر الذي يجلبه تجار القوافل<sup>(٢)</sup> .

إن الصحراء تستأثر باهتمام منقطع النظر في عالم الكونى الروائى ، فهدوءها وغضبها ، وصفائها وعمتها ، وأمانها وغدرها يترك أثره الكبير في العلاقات السردية بما في ذلك الشخصيات والأحداث واللغة ، وهي في الوقت الذي توجج فيه التمرد ، فإنها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى درجة يتحول ذلك إلى طقس تعدي يفرض حضوره على الشخصيات " ابتعدت القافلة ، خلفت وراءها رائحة الإبل ، طغى السكون مرة أخرى ، سكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحمه إلا الشيوخ، ولكن تلك الفئة المعمرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلا الصمت ، أو ربما لم يبق لها إلا الصمت . موسى لاحظ أن شيوخ القبيلة يزدانون تعلقاً بالسكون الصحراوي كلما تقدّم بهم العمر ، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون ، أو " صوت ... " كما يروق لبعضهم أن يقول ، يوماً كاملاً ، يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإيماءة ، عن أبسط إشارة . شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق العادات<sup>(٣)</sup> . كما أن ظهور الأسطورة واختفاءها أمر يطرّد في روايات الكونى ، فما أن تتوهج أسطورة إلا وتنطفئ أخرى ، وتظهر الشخصيات مغيرة وهي تحمل حكاياتها الصحراوية معها أينما تذهب ، وكأنها لا تعمل إلا على مقايضة الحكايات



بعضها ببعض ، ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة ، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دالة الحضور ، وتقوم أحيانا بأدوار رئيسية ، إذ تتعدى صلة الإنسان بالإنسان ، فلا يجد أمامه إلا التواصل مع الحيوان ، ففي رواية " التبر " يفتتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين " أوخيد " و " الأبلق " ، " عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل أهجار ، وهو لا يزال مهرأ صغيراً ، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمحبيب " هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرأ أبلق ؟ " ويجب نفسه " لا " . " هل سبق لأحدكم أن رأى مهرأ في رشاقته وخفته وتناسق قوامه ؟ " . " لا " . " وهل سبق لأحدكم أن رأى مهرأ ينافس في الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء ؟ " . " لا " . " هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً في صورة مهري ؟ " . " لا " . " هل رأيتم أجمل وأنبى ؟ " . " لا " . لا . لا . اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه <sup>(١)</sup> ، وهذا الضرب من العلاقة يؤسس صلة خاصة بين " أوخيد " و " الأبلق " . فالحيوان هو الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان ، وفيما يقع " أوخيد " بحسب حسناء ، فإن جملة هو الآخر يعشق ناقة . أما في رواية " نزييف الحجر " <sup>(٢)</sup> ، فإن الاندماج يبلغ أقصاه بين الصبي والودان ، فكل منهما يقع تحت طائلة " مديونية معنى " للآخر ، لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح الموت ، وبخاصة الودان الذي ينفذه وهو معلق على صخرة في سفح الجبل .

يصعب القول بأن إبراهيم الكوني ، استناداً إلى السرد التمثيلي الذي تجلّى في رواياته ، قد قدّم " مجتمعات هامشية " تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة ، ذلك أنها تظهر " هامشية " بمقدار كونها مجهولة للمتلقي الذي اعتاد نوعاً من التلقي الخاص بعوالم مختلفة ، ومن ثم فإن الجهل بها ، إنما هو نوع من القصور الذاتي ذلك أن " الثقافة الحديثة "



تعتبر حواضرها مركز انطلاق ، ومحاور للمعاني ، وما عداها أطراف لم تدرج في سياق التاريخ ، وبالنسبة لطوارق الكونى ، فالأمر مختلف ، فالأصح بالنسبة لهم هو اعتبار العالم بعيداً عن الصحراء هامشاً ، أما الصحراء بالنسبة لهم فهي المركز ، ففي قلب ذلك المكان الشاسع ، تتأسس سردياً كتلة قيم ضخمة لها رؤاها و تصوراتها للعالم وللحياة ، ولها حكاياتها وأساطيرها ، ولها نظام قرابة شبه طوطمي . وعلى الرغم من أن الحس التاريخي يكسر الانتفاخ الدائري للحياة ، ويوجهها توجيهاً خطياً ، فإن " مجتمع الطوارق " - كما شكلته روايات الكونى - وهي في التحليل الأخير ليست وثيقة تاريخية إنما نص سردي يقوم بتمثيل الأحداث خطابياً - له أنساقه المتشعبة في امتدادها ، له ميتولوجيا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، فالعلاقة بين " الطبيعة " و " الثقافة " حاضرة في صميم العالم الفني لروايات الكونى ، علاقة تأخذ مرة شكل انفصال عنيف ، وتأخذ مرة أخرى شكل اتصال حميم . وهو عالم شفاهي التواصل ، مازال يحيا وسط إطار قوامه الدفء الإنساني الذي تتقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفاهيم والمنظورات والتطلعات .



## الهوامش

- أستاذ الدراسات النقدية والأدبية في كلية الآداب - زوارة - ليبيا .
- ١ - إبراهيم الكوني ، المجوس (الدار الجماهيرية - ليبيا - دار الأفاق الجديدة - المغرب ، ١٩٩٠).
- ٢ - م١ : ٢٢٠ .
- ٣ - م٢ : ٢٣٥ - ٢٣٦
- ٤ - إبراهيم الكوني ، القبر (لندن ، دار رياض الريس للنشر والكتب ، ١٩٩٠) .
- ٥ - إبراهيم الكوني ، نزيل الحجر (الدار الجماهيرية - ليبيا ، دار الأفاق الجديدة ، المغرب ١٩٩١)

\*\*\*

www.ajlpress.com









واكتمال حصانها انسية واسوعية وتنتش أيضاً أهمية «التمثيل» هنا هي أنه يركب صورة نمطية ومشوهة لـ «الأخر» الذي هو موضوع مشترك لكل من الاستعمار والرواية والاستعمار والخطاب الروائي ينتج صورة رعبية لـ «المستعمر» توافق منظومة القيم التاريخية والسمية التي ينتمي إلى إليها الأمر الذي يقود إلى تثبيت نوع من سوء استعصام الذي لا يمكن إزالته إلا من خلال نقد هذا النوع من «التمثيل» ورحلته ركائزه، وكشف حباياه ومصادراته.

كثيراً ما توهجت الماسيات التي أشد فيها إدوارد سعيد إلى أن مشروع النقد قد تعرض لسوء فهم، واستخدام هي غير ما ينبغي أن يستخدم له، وذلك سبب إرغاجاً له وللدن وجه نقده لهم على حد سواء كتاب الاستشراق: فهم يومئذ أما دفاعاً عن الإسلام، أو هجوم عيباً متعصباً ضد الغرب والأمرن كما يقول لا يفتن بصة إلى ما كنت قد انتقته أصلاً من تأليف الكتاب يوم مرور الزمن، اكتسبت كلمة «الاستشراق» شهرة واسعة باعتبارها نقطة تجريح وشهير بوثقت إدراج الرياح التحديات المعرفية والمهنية الأساسية التي حصدتها الكتب التي أفرد في أسلم العربي و«سند إليه دور يقع في نقطة ما بين صرخة الحرب ولائحة لاستكارات وإعلانات الشجب» وكم يبدو إدوارد سعيد نبوياً وحسباً هنا هي توقعاته على أن من انتقم المؤلف لا يفلون عبداً عتس تصوروا أنه يصممهم

إن كتاب «الاستشراق بين دوائه ومعارضيه» يضم باقة من الأمثلة على ذلك، كما أن إدوارد سعيد يشير في «لثقافة والأميرالية» إلى أن كتابه «حين صدر في بريطانيا أثار نقمة معظم مراجعيه لما اعتبروه هجوماً على رواية لا صلة لها بالامبراطورية» ويقصد «حين أوسش» وإنما هذه أمثلة متنوعة على سوء الفهم كل هذا يكشف أمراً جلياً: فالثاني يعتقد أن إدوارد سعيد قد انصه سيجاول أن مستخدم نتائج إدوارد سعيد في صائحه، وبذلك يحول القيمة المعرفية لتلك

تسغل المفاهيم الحديثة في صلب العمل النقدي-العكري لأدوارد سعيد، ونسبي عليه من خلال الممارسة الفاعلة أهمية كبيرة، وتعود تحليلاته المعتمه لنظواهر الثقافية إلى الشمول والتقصي، وقوة الربط بين المرجعيات وتمثيلاتها لخطابية وجهوده النقدية لا تحتاج لأي إطار، وتقريب ذلك أنها منظومة تحليلية نقدية اكتسبت مشروعيتها الثقافية في العكر بماسر، كونها تستعين بشبكة واسعة من المرجعيات، وتصدر عن تصور فكري شامل، وبوطاف الكشوفات المنهجية الحديثة وتقف بدقة في شاي أشد الموضوعات، والقضايا الحديثة إشكالية، وواقع الحال فإن ما يصرف إليه اهتمام إدوارد سعيد بالسرجة الأولى هو الموجهات والمؤثرات التي تقف وراء تلك الموضوعات، والمضامين من جهة، وسلسلة الاكراهات والإقصاءات والاحترالات التي يمارسها من جهة أخرى، ولعل البؤرة المركزية في عمله تتمحور حول قضية «التمثيل» Representation أي: الكيفية التي يقوم بها الخطاب Discourse بتمثيل الواقع-وهذا هو المهم-أثر ذلك، والتمثيل، هي صياغة وعي اختزالي ومبني تهاه تلك لوقائع

يرهن إدوارد سعيد في كتاب «الاستشراق» على أن قسمة الاستشراق هي «التمثيل الرعبوي» للشرق خطاباً، وهذا الأمر الذي تبقعه رعبية هي إنتاج شرق يطابق مواصفات العربي وتصوراته وبسته الثقافية العامة، أقصى، إلى تركيب شرق موثق للرغبة أكثر مما هو مطابق لحقيقته، وكل هذا يحدث سوء فهم يؤدي لا محالة إلى سوء تفاهم، وفي كتاب «الثقافة والإمبريالية» يوسع إدوارد سعيد وظيفة «التمثيل» هذا يتوقف على قضية تمثيل الرواية-وجزئها العنود الأخرى-العلاقة المتوترة بين الامبراطورية (الانجليزية والفرنسية خاصة) ومستعمراتها بما فيها من تشكيلات اصناعية وثقافية، إنما يحل التوطؤ الذي هو نتاج نوع من التماسك والتواري بين بشاة الامبراطورية الاستعمارية وبطوره ونوسمه وبشاة لروية الحديثة



ذلك التمرکز الذي يعدّ مظهرًا أساسيًا من مظاهر الثقافة القريبة الحديثة، التي تشكل صيرجها إياي الحقيقة التاريخية، التي يعنى بها كتاب «الثقافة والإمبريالية».

من المؤكد، أن «المركزية الغربية» قد نهضت على مجموعة استحوذات واقصاءات، تصعب من حلالاتها لذات وبقيتها، وصغر بواسطتها الآخر، وهو أمر وقنا عليه بالتصميل في كتاب «مركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات».

تعرض تحليلات إدوارد سعيد نوعاً من التوقيير والإجلال، ذلك أنها ليست تحليلات تبسيطية شموية، فحينها، لمصادرة على المطلوب، وهي تستخلص الموقف والنتائج عبر سلسلة معقمة من الاستقصاءات والحفريات، وفي عموم مشروعه النقدي لا يظهر أيدياً على أيه صاحب نتائج حاضرة، وتكاد تكون إحدى أهم مهاراته المبهجة تتجلى في قدرته على مخض البيانات والمعطيات التي يشتمل عليها، ثم استخلاص المصغرات الأسطورية، لكافة حلب مجموعة من الأحداث والوقائع المنعقدة في الأساليب والابنية، ولهذا فإن تعويم النتائج لا يقوم على فكرة الانتشال، إنما العوم والدفع، بانجاء تكشف فيه الظواهر ما تطوي عليه، ولهذا فإنه يستعين دائماً بالخفيات التي توجه الخطابات التي تكون موضوعاً لتحليلاته، إنه لا يجد حرجاً من أي نوع كان هي أن يستعين بالوارخ والرحلات والمصيفات والبيانات السياسية، وهو يحل نصاً روائياً، ذلك أن النص الذي يحلله ينتظم في علاقات كثيرة مع كل مظاهر التعسر التي تراعى، فتكون إحدى الموجهات له، إلى ذلك فإن براعته تكشف عن نفسها من خلال المقاربة والمضاهاة والربط، وكشف لعلاقات الممتدرة بين الخطابات، وصيغ المصادرات والنواميزات.

يحتشد كتاب «ثقافة والإمبريالية» بأمتة كثيرة على كس هذا، من أن قوامه هو تركيب من جملة هذه التحليلات وأمثالها، فمع أنه نحتار مجموعة صغيره

لنتائج، إلى أيديولوجيا ضد الآخر، فيما سيتهم ذلك، الذي تقدم إدوارد سعيد بأنه متمسك بتحليلاته، وأنه حسب تعبير برنارد لويس «يكشف عن جهل مقلق في معرفة ما يفهمه العلماء حقيقية، وب هو العلم»، ومثال جين أوسن يوضح الأمر، ويتصل بهذا الأمر شكوى المؤلف من محدودية تأثير أفكاره التي طرحها في «الامتشراق» داخل العالم العربي قياساً بالتأثير والانتشار الذي كانت عليه في أفريقيا وأمريكا اللاتينية والهند وباكستان واليابان، وحصمة فإن تلك الأفكار لاقت رواجاً وسط فئة محدودة من النخبة الثقافية والأكاديمية، إلا أنها تعرضت لنوع من الإكراه من خلال إنتاجها ومعد مظومة أيديولوجية متعصبة وعدائية للغرب، ورغم أن موضوع الاستشراق شائع ومعروف وعريق في الثقافة العربية الحديثة، الأمر الذي يمكننا من لقول إن كتاب «ثقافة والإمبريالية» سيكون مصممه عسيرا -استثناء المصل الأخير الذي يتصمم نقداً صريحاً لأمريكا الإمبريالية- فإن هضم أطروحه هذا الكتاب لن يكون سهلاً، وصعباً، مماثل خلاصته ستكون صعبة.

إن موضوع تضاعف الرواية والإمبريالية في تمثيل الذات الآخر امتداداً إلى آلية مزدوجة الصاعية يأخذ شكلين، فحينما يخص الذات ينتج «التمثيل» ذاتاً نقية، وحيوية، وبذلك يضخ مجموعة من المعاني الاخلاقيه على كل الأعمال الحاصلة بها، وفيما يخص الآخر ينتج «التمثيل» آخر «يشويه النور واللباس والانفعال أحياناً والخمول والكسل أحياناً أخرى، وبذلك يقصص وتستبعد كل المعاني الأخلاقية المقبولة عنده، وبذلك يستطيع «التمثيل» تمايزاً مطلقاً بين لذات والآخر، يقضي إلى متواليه من التعارضات والتراثيبات، التي تسهل أن يقوم الطرف الأول باحتراق ثنائي، ويخليصه من حمولة.

هذه الآلية التي توفر اعصاماً بالذات وتحصناً وراء أسوارها الميعة واقصاء للآخر وتشويه حالته الإنسانية، هي من نتائج ثقافته المتمركز حول الذات





## ■ هالة البدرية الثقافية

شدد عودهما الإيمان الكامل فهو الذي، طفاً شعله حبه.

يسوصل إدوارد سعيد في تحليله لروايات كبلنج وأوسن وكورد وكامو وديكنز إلى ضيق كل المصائر السرية التي يقوم بها السرد الأدبي وهو يركب صورة شديدة التشويه لـ «الأحر» والرواية لم تتج من الصفوط التي تمارسها المؤثرات لسياسية والاجتماعية، إنما هي أسهمت في أضواء شرعية عبر مباشرة على الوجود الأميريالي، وذلك من خلال احترائها الأفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى نموذج لتخول، فيها صورت تلك الأراضي على أنها حالة «بحاجة إلى من يقوم بأعمالها وداخل العالم العني -التخيلي يجرز السرد وظيمة إقصاء (لـ الأحر) هائلتخصيمات عبر الأوروبية لا تظهر (لا على طية الأحداث السياسية، ولا يمكن اعتبارها محمات سرديّة يتطور في ضوء وجودها مسار الأحداث إلى نهاية معينة، أما الشخصيات الأوروبية (تحديداً الإنجليزية وفرنسية) فهي التي تهيم داخل العالم الفني للرواية التي امتدت بموضوع أمائم غير الأوروبي، ويبدو وجود «الأحر» بوصفه جزءاً تكملياً يمثل دور لها من هذا فضلاً عن سيادة تصور عربي يرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية السائدة في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين إن كلاً من الامبراطورية والرواية قد تضافوا ليس في انشأة فقط إنما في إصفاء خصائص تيجيبية، وسمات طهرانية على «الأنا» بالمفهوم العربي والديني والثقافي وإصماء سلسلة لا نهائية من صفات التحقير والتصغير والدونية على «الأحر» وهو أمر يقتضي رصداً وتوظيفاً ونقداً، ولا يماري أحد بأن المقترّب الذي اقترّب به صاحب كتاب «الثقافة والامبريالية» إلى هذه الظاهرة كان من الكفاءة والفطنة بحيث وضع تحت الأنظار قضية كانت عميقة الانطمار تحت أكدس المحطات التي حجبت ولادة طوية، كل إمكانية البحث فيها. ■

من الروايات لكبلنج وكورد وكوين أوسن وكامو... الخ إلا أنه يستعين بمئات الخطابات المؤارية التي تضمي على تلك النصوص معانيها ومقاصدها وتستغرقه المناقشات التفصيلية التي تهدف إلى بلورة السانج، وكل ذلك يتم في إطار تحليل فكري شمس متسق وحيوي، لا يعرف لاحتزال، ولا يمثل لتبسيط لدي هو أفة كل عمل معرفي حقيقي، ولكنه لا يلجأ إلى الالتواء والمغاللة التي تطمئ هاعلية الممارسات لنقدية العظيمة.

يرتبط كتاب «الثقافة والامبريالية» ومحمل أعمال إدوارد سعيد بالتيار السدي الذي يسعى بكشف الظواهر وتحليلها وميكها و استنطاقها، وهو تيار أفرزته الكشوفات المنهجية النقدية الحديثة، ولعل ما يتصد به إدوارد سعيد عن المجموعة لطالعية في هذا التيار مثل هابرماس ودريدا وتودروف، ولأن توريس وبوردو الخ كونه يترفع عن الاتصال المفائدي بفتح معنى، بمعنى عليه ولا يصاب الأشياء إلا عبر رؤيته وممولاته ومع أن اتجاهه العام في تحليل الخطاب يستند إلى ركائز عامة مدعومة بوجهة نظر فسفية إلا أنه يوظف نتائج التحليلات اللسانية والسيميائية لوجية من جهة والاجتماعية والتأويلية من جهة ثانية، ويمارس نقداً متواصلاً يهدف إلى تنقية المفاهيم الشائعة واستبورات اذائية، ويموده ولع في كشف آليات الانسائس بين انتقاهات التي تحدثها ظروف تاريخية معينة، أو مقاصد تقوم على سوء الفهم وأحيان سوء النية ويبدد بقده متحرراً من أية مرجعية ثابتة، سواء كانت عرقية أو دينية أو ثقافية، فالمرجعية التي يمكن اعتبارها الموجّه لعمله هي الممارسة النقدية المبرئة التي يحرص على التمدل بين الظواهر التي يدرسها، وكثيراً ما يشير إلى أنه «عائق» بين الثقافات، لا يشعر بانتماء معلق إلى أحد ها.

يقع بين إدوارد سعيد في أكثر من مكان مقولة الراهب الساكسوني «هوغو سان فكتور» المعبرة عن هذه الإشكالية إلى الرجل الذي يجد وطنه مكاناً مناسباً لم يزل طغلاً عصاً والذي يرى بأن انماالم وطنه فهو من





والشكل» (٣)  
ويسمي هذا  
النوع من  
التناص به تفاعل  
النصي العام، إذ  
يررر قيمه  
بص ما من  
علاقات مع  
نصوص عديدة  
مع ما بينها من  
اختلاف على  
صعيد الجنس  
والنوع  
والنمط» (٤)

إن أول مرتكز لهذا التناص هو التسليم بعدم اكتمال  
الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلف  
الأجناس الأدبية المتناخمة له أو التي تتشكل وتنحو  
مستقلة عنه أحياناً لكنه يدخل في حوار معلن أو  
مخفي معها على مستوى الشكل أو على مستوى  
المضمون حسب ما يختار (٥)

كذلك فإن علاقة لتناص بمسألة الأجناس الأدبية  
علاقة وطيدة حق، ذلك أن التناص يبرر استنوعات  
والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزجج  
الجنس الأدبي في اتجاه اكتساب خصائص بنوية  
جديدة (٦).

يعطي هذا الاقتران بين أجناس متقاربة نصوصاً  
مجيبة تحمل صفات مشتركة بين الأجناس الأدبية  
ولا يميز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الأصلي إلا  
أمران. الأول يتعلق بالشكل أو الإطار الخارجي  
واسمائي خاص بقصدية المؤلف في إدراج نصه  
المهجن ضمن خدعة الشعر أو خدعة أخرى ضمن جنس  
آخر، وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من  
خلال قرائن خاصة فيما بعد

هذه مقدمة نظرية توضح مفهوم التناص  
الأجناسي قبل أن نخوض في مجال المفهوم على

## التناص الإجناسي

في رواية المسافة ليوسف الصائغ

أحمد فاهم \*

تجنح رواية المسافة ليوسف الصائغ إلى  
استثمار صيغ وأنماط وأشكال الأجناس  
الأدبية المجاورة كفن الشعر وفن  
المسرح وفن الرسم وبقية الأجناس  
الأدبية وغير الأدبية، إذ إن شعرية  
النص الجديد تكمن في تداخلاته  
المختلفة على أصعدة مختلفة

«إن ما تقدمه الممارسة الفنية من دلالات على التعلق  
والانفتاح لا يمكن إلا أن يحطم ذلك الانطباع السائد  
عن نقاء النوع الفني وأن يخلخل بمودحيته المهددة  
وهويته الخاصة، يصبح أن ينفذ تلاقح الجنس أنماط  
من التهجين الاستيعابي وأنماط التناص» (١).  
يسمى هذا النوع من التناص به التناص الإجناسي،  
إذ تتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية مع بعضها  
البعض في طريقة التشكل والابناء الداخلي على  
أصعدة متباينة (٢)، ونقصد بالتناص الإجناسي  
ذلك التداخل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية  
المختلفة كتداخل الشعر مع فن القصة والخطابة وفن  
السيرة، وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس  
الوحيد على صعيد أدق كما يحصل في صيغة معينة  
أو شكل خاص لأنماط جنس أدبي كالتداخل بين  
الشعر العمودي والشعر الحر وقصيدة النثر أو التداخل  
بين القصة والأقصوصة والرواية «ويضع حينئذ  
النوع من التداخل ضمن التعالي النصي ويسميه  
علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط  
الخطب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار  
تدخل الأجناس وتصدياتها كالموضوع والصيغة  
\* دافد وصفي من العراق



الصعيد الإجرائي الذي تم فيه اختيار رواية (المسافة) للصائغ لتكون حقلاً تطبيقياً لهذا المفهوم. يبدأ التداخل من خلال الغلاف، وقد كتب أسفل عنوان الرواية المسافة/ قصة جديدة. ليتضح قصديّة المؤلف في إدراج مؤلفه الجديد تحت تسمية جديدة هي غريبة من نوعها وتكمن الغرابة في (قصة جديدة) ليرشح المتلقي دلالات عدة على صعيد الشكل والمحتوى، وعند الدخول في صفحاتها نلاحظ المؤلف يعيد من بعض صيغ المسرحية المتمثلة في الحوار ورسم ملامح الزمان والمكان والمؤثرات الديكورية الأخرى، ليتضح لنا إن جو الرواية مفعم ببعضاء مسرحي

« انا: (بهذوء) كان لابد من.....»

صوت طفل (يبكي).

صوت رجل. إنني مصاب بالربو. سأخضع

أصوات: هش... (٧)

وهكذا تقوم بداية القصة، إذ أن الاستهلال جاء هنا بهذه الصيغة المسرحية التي سرعان ما يتداخل معها الحوار القائم على التصادم والاختلاف وال...  
توخينا الدقة الاصطلاحية (حوارية النص الروائي) - حسب باخطين - إذ أن الشخصيات - هنا - تكاد تعرض أفكارها بصورة متحررة حتى إنها تصرخ بوجه المؤلف الذي اكتفى بتسجيلها وعرضها ومحاورتها (٨) وعند الاسترسال في القراءة تبدولنا قصائد محشورة في بنية النص الروائي تقرأ:

قميصها... شعرها... عيناها... وكان صوتها في أدنى... وكان على شفتي... وكان على منابت شعري...  
أه

أه

كما بدائين... ولم يكن ثمة مطر... ولا خوف ولا ربح (٩)

لا نجف اثنا في شعرية النص السابق، إذ أن هذه لشعرية تبدأ بالإيقاع مروراً بالغرابة والمفارقة وانتهاءً بالاعتراف والإقرار بالخيبة والغدلان

نلاحظ هذا أيضاً

يسقط الفكر... لم تكن الأفكار يوماً مجردة بهذا الشكل الذي تدعوني إليه إن فكري هو حاجتي. أما حين تجرد القضية حين تعزلها عن عواطفها مخاوفها... غصبي... أحزاني... حينذاك... كيف أوصح لك الأمر (١٠)

لقد منحت كريستفا التناص منلواً وميدان تطبيق واسعين، إذ تعرف المفهوم لا على ابتداء أو التبادل بين النصوص، بل حتى على ابتداء بين أنواع مختلفة مثل الكتابة، الموسيقى، الرسم (١١) ولكن شعرية التناص هنا في رواية المسافة ليست محددة معط بهذا التداخل بين فن القص وفن الشعر أو فن المسرحية التي أعاد يوسف الصائغ من أعين أجوائها، فحسب، ولكن يتعدى الأمر إلى ما هو أخطر من ذلك عندما ندرك في خصم هذا التداخل، قمة في الإبداع شعري على مستوى السرد أو الشعر

ويبدو لي أن هذا نابع من تجربة المؤلف في كتابة الشعر قبل لادخوله في مؤلفاته الأخرى كالرواية والمسرحية والتمثيل، وهذا يؤكد مقولة (بيفون) الأسلوب... هو الرجل نفسه

المصادر

- (١) ينظر التناص في شعر الرواد، أحمد باهم، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية، كلية التربية، الجامعة المستنصرية ١٩٩٩ ص ٨٦.
- (٢) ينظر المصدر نفسه ص ٨٦.
- (٣) ينظر ميشال بدمع النص، جوار جيميت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية بغداد دار توفيق للنشر (مشترك)، ١٩٩٠، ص ٩٩.
- (٤) المصدر نفسه ص ٩٢.
- (٥) المبدأ المراسي، ميخائيل باختين، ترجمه هفري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢، ص ٣٠.
- (٦) ينظر تجنيس الأدب في النقد العربي الحديث، سهام جبار، رسالة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧، ص ٧.
- (٧) المسافة، قصة جديدة، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، ط ١، ١٩٧٤، ص ٦.
- (٨) قصيدتها الأبدية، عبد الواسع، ميخائيل باختين، ترجمه ر جميل بعبدة، بتكريري، سلسلة المامة كتاب دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ١٩٨٦، ص ٣١٢.
- (٩) المسافة، ص ٢٠.
- (١٠) المصدر نفسه، ص ٧٣.
- (١١) ينظر علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توفيق للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٩١، ص ٧٠.

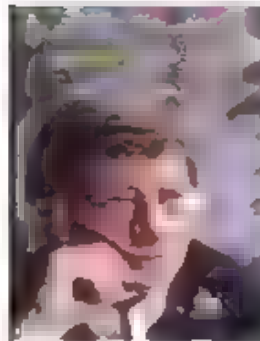


## التناص الأسطوري في شعر محمود درويش

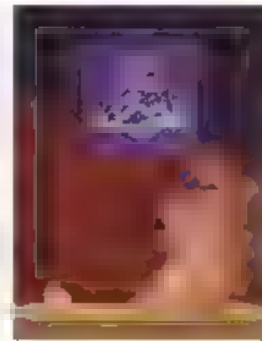
مفيد نجم

كاتب ومفكر من سورية

تتمتع أهمية توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة من كون الرمز يشكل هذا وحده مادة شعرية وسيداً لها، كما استخدمت الأسطورة أو الرمز في شعره من قبله عدة أدباء، كما أنه من يحققها الرمز في سياق النص -حري- سواء جاء هذا الأسبق عادة في الشعر القصيدة أو استخدمها كلها الأسبق عندما فسحوا للشاعر مستقراً مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري في نصه الأسطوري، لاسيما والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يحدد تفاعل الأسطورة مع القومية الشعرية (من ذلك فإن استخدام الرمز أو مجموعة الرموز في القصيدة يجب أن يتم من خلال القدرة على تمثيل أبعادها دلالية والتعبيرية والجمالية، وتحويلها إلى بؤرة إشعاعات إيحائية تعني القصيدة



إن استخدام الأسطورة وكثافتها الرمزية من خلال مستويات التناص وإيقاعه المختلطة هي تجربة تسلم درويش بنوع من طبيعة نبروية التي تقومها هذه التجربة على المستويين الفكري والجمالي





الوجودية والدلالية والتشبيهية. ومن جهة ثانية ويكشف عن حركة انتقال الأسطورة في المكان والزمان أو التناص الأسطوري المتجدد الذي كشفت عنه رحلة هذه الأسطورة من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى إلى قيمة توظيف الأسطورة أو توظيف رموزها وشخصياتها لا تتمثل، في بعضها الدلالي الذي سعوي عليه، وإنما تتجاوزه إلى البعد الجمالي المتأني من حضورها في اللاشعور الجمعي، ومن الكشافة وسونر الدراسي للذين تمتلكهما، والكشف التخييلي الذي استدعيه معها وقد تمثل حضور الأسطورة في قصائد الشاعر في محورين اثنين، فهي إما أن تكون محور النص وبؤرته، وفي هذا المحور غالباً ما يكون اسم الأسطورة مذكوراً في عنوان القصيدة، وإما أن يكون في جزء من أسطورة وقد يستخدم الشاعر الكثافة الفكرية لاسم الشخصية الأسطورية أو يتم استدعاء عدة أساطير دون ذكر لاسم شخصياتها ومن الملامح الأخرى لاستخدام الأسطورة، أو استدعاء أحد شخصياتها أن القصيدة قد تكون حوارية مع الأسطورة، أو يكون الخطاب موجهاً إلى شخصية أو رمز يحيل عليها، كما قد يكون المتكلم في القصيدة هو الشخصية الأسطورية، أو شخصية الزاوي التي هي شخصية الشاعر

#### ٤ / ١ - استدعاء الشخصية الأسطورية،

قبل الحديث عن موضوعات التناص الأسطوري وألياته المستخدمة، لا بد من الإشارة إلى أن الأسماء الأسطورية المستخدمة، والأساطير التي يتم التناص معها، تتركز على معينين من الأساطير. هما نوع دال على معنى من معاني التجربة الوجودية الإنسانية الأساسية، يمتد في الموت والبعث عن الفلود لقهره، والتحرر من أسرهِ ومراة الشعور به، وموع يدل على تلك التناصات المعبرة عن العلاقة الدرامية المتوترة، في تلك التجربة الوجودية، كثنائيتي الحب والحرب والموت والخلود، وتحدد الحياة وقهاستها، عبر صعود ومونها من عالم الأموات السفلي وهذا تبرز كثافة استخدام آلهة استدعاء تلك الشخصيات الأسطورية، ورميزتها الدالة على هذا المعنى، كرموز بشتار وإيما وتور في هذا المستوى من التناص يكون الخطاب حديثاً عن تلك الشخصية، أو يكون حديثاً عنها في حين يجمع تناص التألف الذي تظهر فيه جامعا بين الصفات القديمة لتلك الشخصيات الأسطورية المستخدمة، والصفات الجديدة التي تعبر عن الواقع المعاصر، أو

إن أهمية الأسطورة تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية. ومن كونهما تمثل انعكاساً للاشعور الجمعي مما يجعل استدعاءها، يستدعي معها مضامين التخييلي والوجداني ودلالاتها الرمزية الموحية إلى استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، من خلال مستويات التناص وألياته المختلفة، في تجربة الشاعر درويش. يجمع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي وإذ كان الرمز الأسطوري الشرطي الذي ينتمي إلى حضارات المطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري، الذي يجري استدعاؤه في قصائد الشاعر، عاز التناص لأسطوري الحرس يأتي ثانياً معبراً عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تدلخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر السنين

إن استخدام هذه الرموز في القصيدة يجب أن يكون مائماً من حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز من مجال رمزي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة، لأن على تلك الرموز أن يكون لها دور في تذكير الرموز الأسطوري، أو الحكاية الأسطورية إلى المستوى الاستلهام والاستحوا والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يحدد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية<sup>٦٦</sup>، ما يجعل هذا التناص معها بعيد تشكيلها وتكتيف دلالاتها الموحية، وتطوير بعدها الدراسي، بما يحيطها تتفاعل مع التجربة الشعرية للقصيدة، ويعمق اتصالها مع التجربة الوجودية والإنسانية بأبعادها الدرامية المختلفة وفي فضاء التناص الشعري عند الشاعر مع هذا التراث الأسطوري يظهر للعدد في أليات التناص ودرجاته ومستوياته المختلفة، فإلى جانب تناص الخفاء هناك تناص التجلي. وإلى جانب استدعاء الشخصيات والرموز الأسطورية، هناك تقبيل الفاع والامتصاص والتدوير

وتتصلي الأساطير التي تتفاعل معها تجربة الشاعر وتستدعيها إلى أزمنة وحضارات مختلفة، منها ما يعود إلى حضارات وادي الرافدين القديمة، والحضارة المرمورية وحضارات الساحل السوري، ومنها ما ينتمي إلى حضارات الرومان والإغريق، ما يشي بتنوع مصادر هذه الأساطير، وتنوع موضوعاتها ودرجاتها بهدف التأكيد على وحدة التجربة الإنساني وقهاها، إضافة إلى تدلخل مستويات هذه التجربة من جهة بأبعادها

استخدام  
الرموز في  
القصيدة  
يجب أن  
يكون فيها  
من حاجة  
القصيدة إلى  
تلك الرموز،  
وما تمتلكه هذه  
الرموز من  
مجال رمزي  
استطوري  
يتفاعل مع  
تجربة  
الشاعر  
المعاصرة



يوثق الشاعر في استدعاء هذه الشخصية المعاني الدلالية للأسطورة للتعبير عن قضايا معاصرة مركبة، منها ما يتصل بموضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها، ومنها ما يدل على هجرة الأساطير وانتقالها من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، أو على معنى الحسب الذي تمثله باعتبارها الأسطورة الأولى التي تولدت عنها أساطير الموت والأنبياء، في الحضارات الهندية التي تلتها والشاعر يجعل من هذه الشخصية لأسطورة التي يستدعيها محور القصيدة، ومن جملة البدلية، يكشف عن العلاقة بين لغة الشعر ولغة الأسطورة على مستوى الخيال، والبنية المجازية والرمزية، بوصف الأسطورة مجازاً وعن معنى أولي الأسطورة، من ثقافات الإنسان المعاصر وحياته ما يجهر هذه الشخصية الأسطورية، تنزع على جميع حركات القصيدة، وتستغرقها كاملة

ديانا

لا تمكثي في العالم السفلي أكثر

ربما سمعت بهيت حديدات عتيا من غيبك

واصعد للحر

من جحر الخرخري أرض الحثيفة والكهانة

ومن ثمة المذب

أرض مهدك المشاع

وأرض هذيك المشاع، لكي تعود المهجرات إلى أرحها<sup>٨٩</sup>

ص ٨٩

وإذا كان الشاعر يستدعي تلك الشخصية بالاسم الصريح، فإنه في قصيد أخرى يستدعيها من خلال معادف الرمزي الذي يتمثل في رمزية القمر، باعتبار أن القمر كـ يمش في الأسطورة القديمة آلهة الأمومة، فك هو المال في القصيدة التي تحمل عنوان (حبيب أنا) رب السماء والخصوبة يحمل هذا العنوان دلالة جنسية. تدل على معنى للخصوبة والأمومة، وجاء ذكر اسم الشخصية الأسطورية المستدعاة في العنوان، بوصف تلك الشخصية تشكل محور القصيدة التي تدور حولها، إذ أن القصيدة التي تكرر الشخصية المستدعاة محورها عالمها ما يتم ذكر اسم الشخصية في العنوان وتظهر الرزية المعاصرة التي يقدمها الشاعر لتلك الأسطورة في تلك الحوار الذي يلهمه شعره، محاولاً فيه أن ينهي الجدول المستمر حول ملكية تلك الأساطير وتاريخها، والثقافات التي أبدعتها كما يدل على ذلك المعنى الظاهر للقصيدة، في حين أن معناها المضمرة، يدل على الصراع الدائر

تجمل رؤية جديدة، يقدم المصير لتلك الشخصيات في القصائد التي تمثل الشخصية الأسطورية المستدعاة محور القصيدة بجزء اسم الشخصية في عنوان القصيدة ما يؤثر في أفق التوقع عند القارئ، ويجعل العمود بمثابة مفتاح تأويلي يقوم بتدوير طبيعة النص وتشكيل يورقه الدلالية، ويأتي في مقدمة الرموز التي تستدعيها قصائد الشاعر رمزية شخصية أنات الكهانة التي يعبر حصورها المكثف عن قصتين هامتين أولاهن من هذه الأسطورة تمثل جزءاً من التراث الثقافي الأقدم للمنطقة، وللحضارات التي قامت عليها، ولذلك فإن هذه الآلية من الثامن لا تكفي باستدعاء نصها الأسطوري الخائب بل تتجاوز ذلك إلى استدعاء ذلك التاريخ الحضاري القديم الذي يدل على عمق الوجود التاريخي للذات التي تتكلم في القصيدة، وهي ذات الشاعر التي تحدد اتصالها وتفاعلها مع هذا الموروث الثري للذات عن وجودها، وتاريخها الحضاري في وجه محاولات المصطلح الإسرائيلي للقضاء على هذا الوجود ومنه وتزييف حقيقته من جهة، ومن جهة أخرى لتوظيفه البعد الديني الذي تطوي عليه حكايته، من خلال جدلية العلاقة بين التمايزات المولدة لذلك المجال الدرامي الممتد، تلك الحكاية أو المعنى الرمزي للشخصية الأسطورية التي يجري استدعاؤها، كما هي قصيدة أطوار مائه حيث تتجدد فيها ثنائية الزمر والمعنى المبدئية، التي يعبر عنها الشاعر من خلال استخدام الجساس الماقص وقصيدتي ريد اللهاث وصرخة الحيوان

عند صعوده العالي

وعند هبوطه الحاري

لما أريدكما معا حياء، وحر يا أنا<sup>٩٠</sup> ص ٨٨

إن الشاعر في حديثه إلى أنات ينتقل من الإجمال إلى التفصيل، عندما يتحدث عن خوجه من غياها الطويل بعد شرونها إلى العالم السفلي، كما تقول الأسطورة لأنه مع طول العياب قد نظهر الهات جديدة تصحو حصورها، في دأكره الماس الذي يتكلم الشاعر باسمهم، مستخدماً الصور الدال على جماعة المتكلمين والمتكلم بالفعل والمضطرب يحمل معنى كنهانها، يعبر من خلاله عن محاولات اليهود لخلق أساطيرهم الخاصة، من أجل امتلاك تاريخ حضاري ووجود مستقل وإغناء الحضور القديم، والعميق للوجود التاريخي للحضارة الكهانة التي تمثل بداية تاريخ هذه الأرض، وهويتها الحضارية الدالة على الوجود القديم للشعب الفلسطيني على أرضه



ويبدأ من أن يكون حديث الشاعر في هذه القصائد حديثاً مع تلك الشخصية الأسطورية، يتخذ خطاب الشاعر بعداً آخر، يتوجه فيه إلى القارئ لأن الشاعر يسلط من تكوين قصيدة الشخصية من منظور الشاعر الدرامي الكامن في الشعر الغنائي انطلاقاً من رؤية موضوعية، ومن درامية خارجية. ذلك لأن الذات انشائية ومبدعة، ليس هو صاحب الموقف الدرامي أو الشخصية، وإنما الشخصية التي استندعها، لتكون موضوعاً يتجسد فيه. ومأمله ويهيئ قصيدته عليه<sup>(٩)</sup> من ١٢ ويأتي التوظيف الجبرتي ليؤثر التشخيص الغنائي الدرامي المتكرر في مجموعة من القصائد تبعاً عن المعنى الرمزي، ودلالاته الجمالية الموضوعية، التي تستدعيها طبيعة التجربة المقدمة في قصائد الديوان، حيث يشكل موضوع الحب، والعلاقة مع المرأة المحور الأساس الذي تدور حوله قصائد الشاعر محاولة أن تستحضر معانيه، ولعباته المعنوية في الوجود الجسدي، والوجود الإنساني منذ بدايات هذا الوجود الأولي والشاعر الذي يستدعي تلك المعاني الرمزية بكثافة واضحة يستدعيها من خلال صورته الشعرية والخيالية التي تختلط في الأسطورة القديمة، وأصناف مركبة بها فعل تلك الرؤية الشعرية في الأسطورة التي وجدت بين المرأة والقمر، الجسي والخيالي (قمر أمشي لمرء الفراع - قمر الديانات القديمة - قمر تحلف لبات - القمر المخلق حول صورته - إن سمها قمر صاحبت أنا القمر - يدلي قمر تلاً لأ في يد امرأة)

تقوم بين الشعر والأسطورة قرابة الصغار والتفصيل. ولعل شخصية أمات في الأسطورة التي يستدعيها الشاعر، تمثل المعنى الرمزية العاليه لقيم الجمال والخصب. الأمر الذي جعل للشعوب شغفهم على ملكية هذه الأسطورة وأصولها، وتقدم لها أسماء مختلفة في حين تبقى حكايتها ودلالاتها متقاربة ويصيح المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من التوتر القائم بين نمائه الدلائل، أو حدلية العلاقة بين بعدهم الرمزيين. الحب والحرب القديم تعطي عييت رمزية أدب من يسميها شاعرية المعنى المستندة من جدل العلاقة بين التجسد والعدل والتمثيل. لكن خطاب العشق عند الشاعر يعود إلى صيغة الساقية التي يتحدث فيها عن تلك الشخصية، بعد أن كان يتحدث إليها كاشفاً عن معاني تلك العلاقة. بين الشعر والأسطورة والذات والموضوع، باعتبار أن المرأة تمثل البع الأول للشخص الإنساني، وللمعنى المجاز الأولي في الأسطورة التي جعلت المرأة تعطي

حول ملكية الأرض التي منحت فيها تلك الأساطير، وعلى عمق العصور التاريخي والحضاري في الماضي للشعب الذي أبدع تلك الأساطير إن الصرح هنا يتم على المستوى الثقافي وفيه يحاول الشاعر أن يدافع عن وجوده وهويته وتاريخه الحضاري القديم إزاء محاولات الصهيونية السطو على هذا التراث، وإدعاء ملكية لكي تسمح نفسها هوية حضارية، وحضوراً تاريخياً عربياً لا سيما أنها تستند في دعاؤها على مقولات، لا تكفي فيها بمصادرة العصور والمستقبل خدمة لمشروعها الاحتلالي في فلسطين، بل تسمى لمصادرة الماضي وتزييف حقيقته لسمح نفسها وجوداً وتراثاً مختلفين ويهيمن صوت الراوي على الخطاب مختصر هذا الجدل عبر تجريد تلك الأسطورة، من أفعيتها المربعة، وتحرير ذاكرتها القديمة من إرث الماضي الدموي المميز، ومحوها معاني جديدة للجمال والحب والفرح والحياة والشاعر الذي يريد أن يعيد للأسماء مدينته الكبيرة وأصناف يريد من خلال هذه العودة، أن يجرّد تلك الأسطورة من أفعيتها التي ألبسها إياه اليهود. بعد أن أعجزوا ملكيتها بعد أن جعلوا ألهمهم من التي أبدعها لكي يمدحوا وجودهم الحضاري القديم على عهده الأرمي بعداً عميقاً إن استدعاء تلك الأساطير يهدف إلى استعادة تلك المعاني الأصيلة لها، وما تحمله من دلالات وجودية وروحية وجمالية سامية. تكشف عن القيم الكبيرة لتلك الحضارة الكنعانية التي أبدعتها مظهرتها على خلاف ما ألبسها إياه اليهود عيماً بعد، وبذلك فإن تماس الشاعر مع تلك الأسطورة، لا يمثل دفاعاً عن عمق الوجود التاريخي والحضاري للإنسان الفلسطيني وحسب، بل يشكل استعادة لدلالاتها ومعانيها الإنسانية لعميقه والكبيرة وتأكيدها على حضور تلك العلاقة العميقة والحياة مع الجمال والحب والطبيعة

وإن كان لا بد من قمر عليك عالها عالها  
ومن صبح بغداد لا عريماً ولا فارسياً  
ولا تدعيه الآلهات من حولها وليكن حالها  
من الذكريات وخمر المديح القداسي  
ليكن هذا الزمان مقدس نكته يا ابنه  
القمر أيديهما في النكال الذي بولته  
يدك على طرف الأرض من شرفة الجنة الأتلة<sup>(١٠)</sup> هي ٥  
إن قدم هذا الزمن، يجعل رمزية أنات أكثر تجسداً لمعاني التجربة التي يحاول الشاعر، أن يعبر عنها من خلال استدعاء هذه الرموز، وأساطيرها في قصائده المختلفة



في صورتها ومعانيها، على تلك الثنائية البديهية التي تمسحها تلك البعد الدرامي القريب الشعر سلماً إلى قمر تعلقه أنات على حديثها

لعتاق بلا أمل وتمصي في يراري نفسها امرأتين لا تتصلحان هناك امرأة تعيد الماء للنبوع وامرأة تولد الذافر في الغابات<sup>(١٧)</sup> ص ٨٧.

وفي تنامي آخر مع الأسطورة يستدعي شخصية أسطورية أخرى، ترمز لدورة الطبيعة المتحركة مع دورة الفصول، والشخصية التي يستدعيها الشاعر هي شخصية إله الحب أدونيس، في الأسطورة الكنعانية، لكن الخطاب في هذه القصيدة يدل على أن يكون حديثاً (سولوجيا) مع تلك الشخصية الأسطورية، فجاءه بوجه من الراوي إلى القدرى فكون حديثاً عن تلك الشخصية، ومضاهي رمزيتها وليس حديثاً إليها هنا يظهر معنى الحب مثلاً مع معنى الغداء والموت الذي تتحدث عنه تلك الأسطورة رموز من خلاله المعنى الدرامي، المتنوع للحياة والوجود بعد معالجة الموت والحياة، والحب والغداء لمس من غداء، بين الدال والمداول في هذه الشخصية الأسطورية، بعد أبعاد الزمن الماضي والحاضر التي تألفت معرفة لهم بهما، معنى مختلف يعكس واقع التحيرة ودلائل مع الفحول في مضمون الأسطورة، وتوظيف معانيها التاريخية والأبولوجية

موقف الحبيب شقائق المنعم

فاصطوت صفور السبع من وجع المفاض الصعب واحمرت وسال الماء أحمر في عروق رويها أولى أغنينا دم الحب الذي سقته الهة

وأخيراً دم سقته الهة الحديد<sup>(١٨)</sup> ص ٤٦

تأتي الأسطورة الإغريقية في الموقفة الثانية بعد الأسطورة الشروقية من حيث استدعائها وتأتي أسماء بطلوني وهيلين وترسيس في طليعة الأسماء الأسطورية التي يجري استدعاؤها في قصائد الشاعر، وغالب ما يكون الحديث في القصيدة حديثاً عن تلك الرموز وليس حديثاً موجهاً إليها، كما يكون الخطاب موجهاً إلى القارئ وليس إلى تلك الرموز حيث يتم استدعاء الشخصية من خلال الصفة أو المعنى الرمزي الذي تحمل

في الحكاية الأسطورية، ويمثل استدعاء شخصية بطلوني في القصيدة جزءاً من القصيدة حيث يأتي استدعاؤه من قبل شخصية الغريب التي تتولى الكلام في القصيدة دون أن تذكرها بالاسم الصريح، وإنما من خلال صفته ما يدل على حضورها الجبرتي في القصيدة

من عرلت قميص

الصوف واستظرت أمام البيت

أولى بالحديث عن الحديد

وبخيبة الأمل المحارب لم يعد أو فن يهود<sup>(١٩)</sup> ص ١٠٠.

وإذا كان استدعاء بطلوني يأتي في جزء من القصيدة، للدلالة على قوة المسير وإحتمال الغياب والزمن، فإن هيلين تستغرق القصيدة وشكل المحور الذي تتركز القصيدة تدور حوله محوراً كما يكون الخطاب حديثاً عنها، ويحدث إليها عندما يتولى الراوي في القصيدة الحديث عن شخصية الغريب بضمير العاقل حيث يتحدث عن الغداء من سرجو الكيمونة بين الغريب وهيلين، وتظهر بوضوح الصورة باعتبارها تمثل رمز الحياة والجمال الذي يجذب حواس المرء المصروع الحياة الدائمة، وما تدعى به الحياة، لأن كل طرف يدعي أن حربه لن يخلصها من حربه في حرب من أحسن الحياة، وبذلك تتكشف البؤرة الدلالية لمعناه الرمزي، وما تولده من توتر يصطلح كرمز للمعنى من الماضي، الذي هو زمن الأسطورة، إلى الحاضر الذي هو زمن التجربة المعاصرة، التي يحور عنها الخطاب في هذه القصيدة من خلال استحضار رمز الأسطورة باسمه الصريح والحديث عنه وإليه في الآن، وإن كان الراوي يكتفي بنقل ما يقوله للغريب هيلين

ورقون الغريب لهيلين بنفسه

مرجس كي أحرق في الماء

ماءه في جسدي حرقني أنت

هيلين في ماء أحلامنا تجدي الميمين على

صفتيك ومن لاسك<sup>(٢٠)</sup> ص ١٢٧

ويأتي استدعاء شخصيتي جلجاش وأنكيرو الأسطوريين في جزء من القصيدة باعتبارهما يمثلان مع فكرة الموت والحيث عن الظروف الملائمة محور استدعاء، تحاكي القصيدة في هذه الأجزاء أن تعبر عنها وهي هذا التناقض يتوجه خطاب الشاعر إلى أنكيرو، في سولوجيا يعبر فيه عن تضارب الخيال الذي منه تولدت تلك الأساطير الميثورية بفعل التبدل الذي طال حياة الإنسان

بوقظ الشاعر

في استدعاء

المعاني الدلالية

للأسطورة

للتعبير عن

قضايا معاصرة

مركبة، منها ما

يختص بموضوع

الوجود والصراع

على عوية الأرض

وتاريخها، ومنها

ما يدل على هجرة

الأساطير وانتقالها

من حضارة إلى

أخرى ومن ثقافة

إلى أخرى



الأسطورة، وعن المرأة في الآن معا بل هو لتداخل المجال الدلالي والرمزي بينهما بغية إثراء المعاني التي تمثلها المرأة، ومجدها صفات متعائلة فوق والقيمة تجعل من صورتها أكثر دقة وسحرا وقمة  
سيدة المدهج صغيرة، لا عمر يحدث وجهها، لا نور يحملها على قمرية  
تعمل نفسها في مفسها، وتنام في أحضانها هي<sup>١١</sup>  
ص ٢٩٦

#### ٤/٢ قناع الأسطورة،

يستمر الشاعر في قصيدة القناع أكثر من قناع لشخصيات أسطورية، وفي مقدمة تلك الشخصيات تأتي شخصية جلجامش في الأسطورة البابلية، لا سيما في القصيدة/الديوان (أجدارية محمود درويش) التي تستغرق ثورية الموت التي عاشها الشاعر بأبعاضها الوجودية والإنسانية والروحية والشفافية حيث يستمد استخدام قناع هذه الشخصية قيمته الفنية والدلالية، من خلال عبود البريمي المتوتر الذي تنطوي عليه الأسطورة، والتي تهيئ عبادة القصيدة أو الشعرية التي تهيئ عنها الشاعر في تكوين هذا القناع (يسلط من منظور الشعر الغنائي الكامن في شعر درويش، ومن رؤية ذاتية ومن درجة دلالية- عناية ذلك لأنه يفتح في تجربة الرؤية الداخلية المؤسسة لقصيدة القناع على الشخصية باعتبارها موضوعا خارجيا معارفا بل باعتبارها ذاتة الأخرى أو أناء المظاهر الذي يتفاعل معه ليمتج عبر هذا التفاعل قناعه الخاص)<sup>١٢</sup> ص ٤٣ وفي ذلك تتشكل البؤرة لدينامية للتوتر الدرامي الذي يكشف عنه الحوار أو المونولوج الدرامي بين شخصية القناع، وشخصية انكيدو التي تستدعيها، واستدعاء العنصر المفارق والتراجيدي في تلك الأسطورة التي يحمل مستوياتها لظواهر شخصية القناع، في حين يحمل داخلها شخصية الشاعر ويقوم الاتصال بين الشخصيتين على مستوى المعنى التماسوي للشرط إنساني العنصر في تجربة الموت التي توجد بين دلالة التجريبيين القاسيتين، حيث يحضر الينوس الزماني الماهي والمصدر داخل القناع لكي يشكل البعد الدرامي والكثافة الرمزية، لهذا التدخل والتمازج بين الشخصيتين في أكثر من مقطع في تلك القصيدة/الديوان التي اختار الشاعر لها فنيا أن تظهر من خلال حوار درامي بين شخصية القناع، والشخصية الأسطورية الأخرى التي تستدعيها لفتح هذا التفتح

المعاصر وعلاقته بالعالم والأشياء بعد أن سوطرت العلامات صديقه و لنعبة وانتعت تلك الرؤية الشعرية والأسطورية التي كانت تمنح الحياة معنى من السحر والغرابة المليرة الأمر الذي جعل الإنسان عذرا عبر إبداع أساطيره الجديدة، أو إلغاء تلك الأساطير القديمة التي كانت مفدي حياة الإنسان، وتثري وجوده والقلب مبهجور كبنز جف مهبها الماء فانتبع الصدى الوحشي أنكدو خيالي لم يعد  
يتكى لأكمل وجفتي<sup>١٣</sup> ص ٨٩

ويستدعي شخصية جلجامش في قصائد مختلفة، يكون فيها الخطاب حديثا عنها، أو يأتي على شكل مونولوج معها ويرتبط استدعاؤه في جزء من القصيدة بفكرة الموت، والصيغ عن تجربة الإنسان الغنائية في البحث عن الخلود، والتحرر من شرط الموت انصاع على وعيه حيث يأتي هذا الاستدعاء من خلال صيغة السؤال التي تنطوي عليها خطاب الشاعر معبرا عن تلك الحيرة والشعور بالمرور بقسوة التجربة التي تهيئ بهذا الوعي العابر للزمان والحاضر في تحليها الحملي  
هل نستطيع تلمس الإبداع من جلجلمش المرحوم من عشب الخلود

ومن أثبت بعد ذلك<sup>١٤</sup> ص ٤٢٨

كما يستدعي ومرة أخرى في تلك القصيدة صوت الشاعر هو المهيم على التجربة الذي يستدعي فيه تلك الشخصية، من خلال الحوار الذي يجريه مع تلك الشخصية، دون أن يذكرها بالاسم الصريح، إذ يتكى بالدور الذي لعبته الحبة مع جلجامش وجعلته يفسر عتبة الخلود عندما سرقتها الحبة منه أثناء يومه

لا تقتلينا مرة أخرى

ولا تلدي الأماعي قرب وجلة

واتركينا

نسري على غزالان خصودك قرب حيدر، والهواء هو المقام<sup>١٥</sup> ص ٤٧٩

ويقوم الشاعر بقلب بعض الأسطورة القديمة التي يستدعيها والتي تربط بين ظاهرة الرلازل التي تصيب الأرض، والتور الذي يحملها على قمرية، ويقوم بنقلها من قرب إلى آخر عندما يتعب وفي هذا الاستدعاء تلك الأسطورة، يقوم الشاعر بنقل المعنى من الأرض إلى المرأة، من خلال التداخل في المعنى الرمزي بين الأرض والمرأة، ولما كان هذا الاستدعاء يتم في جزء من القصيدة، فإن حديث الراوي/الشاعر يكون حديثا عن



درجة من الموضوعية والدرامية والرمزية التي تعمق من إدراكنا لقسوة شرطنا المأساوي. إذ يكشف الحديث الذي تقدمه شخصية القناع إلى أنكيدو عن التداخل في الصورة والحالة والمصير المآلج وما يزيد من التوتر أن الحوار يكشف الالتباس في الصورة. ليس بين القناع والشاعر. بل بين القناع والشخصية الأخرى. مما يؤدي إلى ارتفاع درجة كثافة القناع

هات الدع أنكيدو وليهكي الميث فوما  
الهي من أنا؟ من يندم الآن

أنكيدو أنا أم أنت؟

ظلمتك حين فوجئت بك الوحش

بأمره سلفك طهيب فأنت

و سنسنت للبشري

أنكيدو وترفق بي بعد من حيث مت<sup>٦٣</sup> ص ٨٣

ومن الأفعى الأخرى التي يستعيرها الشاعر قناع أوديب في الأسطورة الإغريقية. فغداً لما تسري عليه تلك الشخصية، من كثافة درسية نحتت في النصوص والأقوال التي رسمت مسارات جهاتنا التي اضفت تلك النهاية الدرامية المأساوية والشاعر على استحضاره لتلك القناع يمارس (التشخيص الدرامي) المأساوي لعدة ثوب اسحر فامطو القناع عن المسطور العام والشعر تكشف عن خصوصيته وفرادته<sup>٦٤</sup> ص ٥٤ وينحلي القناع الدرامي الذي تطوي عليه شخصية القناع من خلال الحملات الفكرية والبغوية الأصلية وما تولده من كثافة رمزية وعبائية درامية. يظهر في تشابه تشخيصه العارف بما أصبحت تمشه حياتها من حقائق مأساوية معرعة بعد أن كانت في بدية القصيدة تغلغل تعاليها فوق الحافة إلى المعرفة. بفعل الشعور بتفوق القوة التي يمتلكها. بعدما استطاعت أن تحققه من انتصارات. وأن تجسده من قوة خارقة إن أهمية هذا القناع القديم تكمن في كونه (يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما يملئه من الحاضر. فإذا عمق إدراكنا للحاضر عمق من ثم إدراكنا لماضي<sup>٦٥</sup> ص ١٢٤ وكذلك بفعل الدراما الداخلية الخفية التي تمتلكها هذه الشخصية في الأسطورة التي يتعالق معها الشاعر. باعتبارها شخصية الدائرية التي

يسكن معها قناعه في هذه القصيدة

ثم يبع مني طائر أو سحر أو مراة

العرش خاتمة المطاف ولا ضفاف

لقوتي وشبهتني قدر حسنت أوهنتي

بيدي وألهة الطليع مريفة ص ٦٦

أنا ورج أمني

وابتني لأختي

رنحتي مثل عرشي أوبشه<sup>٦٦</sup> ص ٧٠

ولا يكتفي الشاعر باستدعاء شخصية أماليا في الأسطورة. بل يرتدي قناعها ويتكلم بصوتها. حيث يفتح القناع على تجربة جديدة. يعبر عنها جاعلاً من نفسه رموا. ومن القناع راسله يمتلك قوة الحضور المعجبة لحضور الشاعر عن سطح القناع. في الوقت الذي يكمن حضوره في قاع القناع على ما بين السطح والقاع. من علاقة تشكل عبر بوره بتشخيص الخشائي الدرامي المرزجي) المولدة للكثافة الرمزية والتوتر الشعري. الذي تكشف عنه الصورة الأسعديه

دسدمر ص ٨٤ دسدمر

دسدمر ص ٨٤ دسدمر

ونر<sup>٦٧</sup> ص ٦٤

#### ٤/٢ آلية الامتصاص والتدوير

يمكن استقراء آلية الامتصاص والتدوير في العلاقة بين الأسطورة القصيدة خاصة ومع أسطورة الامتصاص والتدوير والتجديد والتجديد بصورة خاصة والشاعر في هذا المستوى يقوم بتدوير الأسطورة. ومحو حدودها وامتصاصها في قصائده مستفيداً مما تتميز به الأسطورة في رؤيتها إلى الطبيعة والأشياء من بنية استعارية. تتأصل من خلالها أنسبتها مستخدمة في ذلك التشخيص والتجديد لإضفاء الروح عليها وفي هذه القصة تفتي الأسطورة ليظهر صوت الراوي/ الشاعر. بدلاً منها. حيث يظهر توظيف الدلائل للرمزية والبسة الشعرية للأسطورة. انطلاقاً من رؤية معاصرة. يعبر من خلالها الشاعر عن العلاقة الروحية مع الطبيعة والأرض. باعتبارها تعكس العمق الروحي والوجداني لهذه العلاقة الأصلية التي تمثل علامة ثقافية بارزة من علامات الموروث الثقافي الأسطوري للمطقة إن الشاعر الذي يمتص ذلك الموروث الأسطوري. وما يستدعيه من مضامين خفية ويكشف عنه من روية استعارية لا يسعى إلى توظيف جمالية تلك الصورة. وما تخرجه من عمق روحي موحى. بل يعبر عن الارتباط بالأرض من خلال هذا العمق الروحي وتجلياته المجازية والاستعارية التي تدل على العمق الثقافي والفكري للعلاقة مع الأرض التي يجري سرققتها وانتزاعها منه. تحت غطاء من درائع



12.3



## آفاق المعرفة

٢٦٥

## التنافس الديني في شعر البياتي

\* د. أحمد طعمة حلبى

يسكل الموروث الديني مصدرا مهما، من المصادر التي استفاد منها الشعراء المعاصرون. في مد تجاربهم الشعرية بنسج الحياة وإعطائها صفة الديمومة والبقاء وإكسابها قوة وفاعلية، وذلك لما يشكله الدين من حضور قوي، لدى عامة الناس. ولما يتمتع به من قوة تأثيرية عظيمة، هذا بالإضافة إلى كون الدين يمد الشعراء بنماذج أدبية رائعة ربما لا يجدونها في مصادر أخرى.

\* أستاذ وباحث (سورية).

العمل الفني: الفنان أحمد الياس

العدد 525 حزيران 2007



## ١- القرآن الكريم

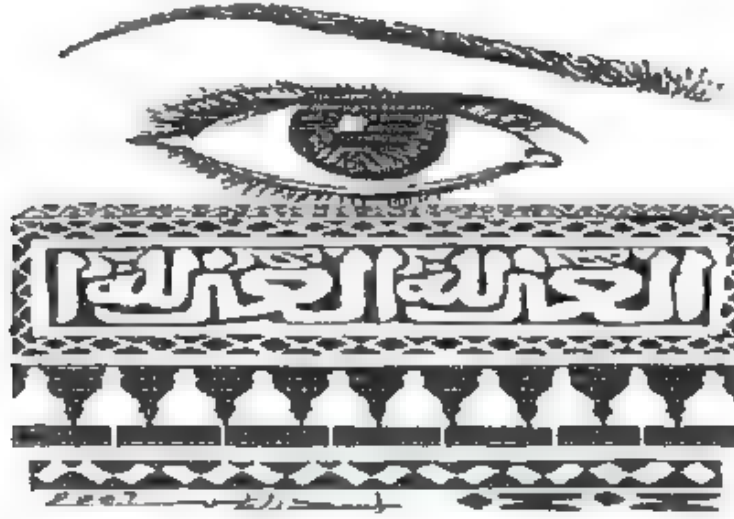
يتميز القرآن الكريم، من بين معظم المصادر الدينية، بحضور واسع وقوي، في الشعر العربي المعاصر عامة، وشعر البياتي خاصة، وذلك لما تتميز به اللغة القرآنية من إشباع وتجدد، ولما فيها من طاقات إبداعية، تصل بين الشاعر والمتلقي، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي، بشكل مباشر. يضاف إلى ذلك قابليتها المستمرة لإعادة التشكيل والصياغة، من جديد، بحيث يستطيع عدة شعراء أن يستثمروا الآية الواحدة، من خلال إسقاط مفزاها، أو شكلها، على أزماتها الخاصة، لتبصر عن تجاربهم الفردية؛ من دون أن يلتزموا صيغة واحدة. ويغلب التناسل القرآني في شعر البياتي مساحة واسعة، فقد وجد البياتي في القرآن الكريم نهراً متدفقاً لا يتوقف، يثري من خلاله تجربته الشعرية، وينهل منه متى شاء ومتى أراد.

وتنوع استلهاقات البياتي للقرآن الكريم، فهو تارة يستوحي مضمون الآية، أو فكرتها الأساسية، وتارة يستدعي بعض المفردات، والتراكيب القرآنية، وتارة أخرى يشير إلى حوادث، أو شخصيات تحدث عنها القرآن الكريم. وأولى توظيفات النص القرآني،

لدى البياتي، نجدها في قصيدته «الموت في الحب» حيث يقول: (١)  
أيتها العذراء  
هزي بجذع النخلة الفرعاء  
تساقط الأشياء  
تنفجر الشموس والأقمار  
يكتسح الطوفان هذا العار  
نولد في مدريد  
تحت سماء صالم جديد.

لقد استعصر البياتي في المقطع السابق الآية الكريمة: «وهزي إليك جذع النخلة، تساقط عليك رطباً جنياً» (٢) مستقلاً مفزاها، الذي يوحي بحلول المعجزات وخوارق العادات، وهو ما يصبو إليه البياتي أيضاً، لكن المعجزات التي يطلبها البياتي لا تتعلق لا بطعام، ولا بشراب، بل بالثورة التي تجتاح كالطوفان هذا العالم المتردي، وتفسل المار عن حيينه. وتستبدل بهذا الواقع السلبي واقعاً أكثر إشراقاً، يستطيع الإنسان من خلاله أن يحيا حياة كريمة، والتناسل هنا مع الآية القرآنية واضح، يتجلى منذ القراءة الأولى، وذلك لا تكاثر على صيغة قرآنية معروفة، كما أن السياق القرآني الغالب، يتوافق مع السياق الشعري الحاضر، في الإطار العام، وهو طلب المعجزات والخوارق.





و يستحضر  
البياتي في نص  
شمسري واحد  
آيتين من القرآن  
مقتبساً منهما  
بعض التراكيب،  
يقول في  
قصيدته «صورة  
السهروردي في  
شبابه»<sup>(٣)</sup>

لو كان البحر

مداداً للكلمات لصاح الشاعر، يا ربي لقد  
البحر وما زلت على شاطئه أحبب، الشيب  
علا رأسي وأنا  
ما زلت صبيهاً لم أبدأ بعد طوفاني ورحيلي،  
فإذا احترق الخيام  
بنار الحب وأصبح في حان الأقدار حجاباً،  
فأنا حول النار  
فراش ما زلت أحوم وأفني نيلس سكرًا، أقام  
وجه القمر

الفضي الأزرق في صحراء الحب يفيب..  
نلمس في هذا النص صدى الآيتين  
الكريمتين، من سورة الكهف ومريم، على  
التوالي وهما قوله تعالى: «قل لو كان البحر

مداداً لكلمات ربي، لقد البحر قبل أن  
تعد كلمات ربي، وإن جئتاً بمثله مدداً»<sup>(٤)</sup>  
ودره «وَسُئِلَ الرَّاسُ شَبَاباً»<sup>(٥)</sup>. لقد استغل  
البياتي هذين التفسيرين القرآنيين، في تأكيد  
شدة مداناته، ولعل انتظاره للكشف الإلهي  
المعرج، الذي وصل إليه الخيام، والذي مازال  
هو ينتظره بفارغ الصبر. ويلاحظ أن عملية  
التناصر مع الآيتين الكريمتين، قد تمت بعد  
أن أخذت الدلالة مساراً نفسياً خاصاً في نفس  
الشاعر. فقد فجر البياتي من النص القرآني  
الدلالة التي تتفق وسيافته الضموري الخاص،  
أي إن التناصر هنا قد تم من حيث ثنائية  
الحضور والغياب، حضور الصيغة القرآنية  
وغياب دلالتها الأصلية.



ولقد أثبت البياتي قدرته على الفهم العميق للقرآن الكريم، وثدوفه الفني له، إذ إن توظيفه للآيات القرآنية واستحضارها في نصوصه الشعرية، غالباً ما يتمان من خلال امتصاص معنى الآية، ومن ثم إسقاطها على تجربته الخاصة، وثمة نص شعري يستوحيه البياتي، ويقوم بإعادة صياغته من جديد بما يتلاءم وتجربته الشعرية الخاصة، ورؤيته المتميزة للأشياء، يقول في قصيدته «الجرادة الذهبية»<sup>(١)</sup>

فزحت من قفري لطباق النوى، وكوم الحجار

كسا عظامي اللحم

وانتفطحت بالدم

عروقي ثلثة الزرقاء

مددت للشمس يدي، فاختضرت الأشجار.

لقد توجه البياتي إلى الآيات القرآنية

التي تصور عملية خلق الإنسان «ولقد خلقنا

الإنسان من سلالة من طين» ثم جعلناه

نطفة في قرار مكين» ثم خلقنا النطفة علقه،

فخلقنا العلقه مضغة، فخلقنا المضغة عظاماً،

فكسونا العظام لحماً، ثم أنشأناه خلقاً آخر،

فتبارك الله أحسن الخالقين»<sup>(٢)</sup>، مستغلاً

إياها، في تصوير حالة الانبعاث: انبعاث

عثمات / عائشة / الثورة، مشبهاً الثوار

بالميت، الذي يستيقظ من غفوته، ويربح عن قبره التراب والحجارة، ويهب واقفاً لبيث الخصب والحياة من جديد<sup>(٣)</sup>.

ويستلهم البياتي النص القرآني، وهو

قوله تعالى: «وإن يونس لمن المرسلين» إذ

أبق إلى الظلك المشعرون «فسألهم فكان من

المدحضين» «فالتقمه الحوت وهو مليح» «فلولا

أنه كان من المسبحين» «البيت في بطنه إلى يوم

يبعثون» «فنبهناهم بالآراء وهو سقيم»<sup>(٤)</sup> من

خلال استحضار شخصية نبي الله يونس،

الذي شاعت إرادة الله، أن يبتلعه الحوت،

لفترة من الزمن، ثم يقذفه إلى اليابسة،

يقول البياتي في قصيدته «روميات أبي

فراس»<sup>(٥)</sup>

يونس لن يشق بطن الحوت

فالبهرجف، منذ أن أبحرت بي

وقلت لي، لا تكتبي

على رمال الشط، ما أقول.

القصيدة تنصح عن حالة القلق المختلط

باليأس، الذي أصاب البياتي بعد أن ألقى

الغربة و النفي بظلالهما عليه، وقد وجد

البياتي في معاناة أبي فراس، الذي كان ينتظر

قدوم المخلص، صورة مطابقة لما هو عليه

من النفي والغربة، وقد فاده هذا اليأس إلى



درجة عظيمة من الإحباط، دفعته إلى فقد الأمل، والرجاء من مجيء البشير، وهنا يلجأ البيهاتني إلى قصة يونس. لتعبر عن معاناته. وذلك بعد عكس شاعلية التوجه القرآني، وجعلها مضادة لشاعلية النص، فيونس لدى البيهاتني لا يخرج من بطن الحوت، كما في القرآن الكريم، وإنما يظل قابلاً في داخله، لا يخرج منه إطلاقاً.

ويستدعي البيهاتني شخصية أيوب عليه السلام، الذي ابتلي بالمرض. فصبر ورضي بقضاء الله، ولم يلج في طلب الشفاء قال تعالى: «إنا وجدناه صابراً، نعم القدر، إنه أواب» (١١)

ويذكر البيهاتني نبي الله أيوب في سياق حديثه عن حالة الضعف واليهوان، التي وصل إليها العرب، والهريمة التي لحقت بهم، إبان حرب حزيران عام ١٩٦٧، مؤكداً شدة عزمه، وصبره على تلك المصائب التي حلت بأمته، فجراحه صابرة متعقدة لا تتوحد، ولا تشتكي، كجراحات أيوب الصامدة، يقول في قصيدته «بكالبة إلى شمس حزيران»: (١٢)

أه لا تطرد عن الجرح الدباب

شجراحي هم أيوب

وآلامي التظار

ودم يطلب ثار.

ولا يكتفي البيهاتني بمحاولة امتصاص معاني الآيات القرآنية، واستيعابها، أو الإشارة إليها، كما رأينا من قبل، بل يمتد ذلك إلى اقتباس بعض النصوص، والتراكيب القرآنية بعرضتها، ووضعها في سياقها الشعري الخاص، يقول في قصيدته: «الموت» (١٣)

الشعلب العجوز

المتحني بالورق الأسفر والرموز

المرقدي عبادة الليل، وطوق رأسه طافية الإخفاء

يذل من يشاء

يعز من يشاء..

ههنا هنا يقتبس من الآية القرآنية «قل اللهم لك الأسفل، تؤتي الملك من تشاء وتزعزعه من تشاء، وتعلم من تشاء، وتذل من تشاء» (١٤)

إن النص القرآني يتحدث عن عظمة الله، وقدرته على التصرف في أمور الناس، وقد استفاد البيهاتني من مضمون هذه الآية، في تأكيد قوة الموت وجبروته، حيث هو لا يفادر أحداً، ويستوي أمام حقيقته الكبير الصغير، والملك والسوقة والفني والفقير.. إن عملية التناص هنا يتخلق عليها ما قلناه سابقاً، من أن يعطى أشكال التناص عند البيهاتني تتم بين شائبة الحضور، والغياب، حضور الصيغة



القرآنية، وغياب دلالتها الأولى، فالبياتي يقتبس النص القرآني، ولكنه يستخدمه في مجال آخر، غير مجاله الأول.

وهكذا تعددت أشكال تعامل البياتي مع النص القرآني، واتخذت صوراً عدة، ليست في حقيقتها إلا تفاعلات خلاقة، بين النص القرآني وتجربة البياتي الشعرية، هدفها إغناء النص الشعري، وتقوية وسائل التعبير والتوصيل، وإثراء تجربة البياتي الشعرية، به السيرة النبوية.

تشير لداخلات البياتي مع أحداث السيرة النبوية، وأقوال النبي صلى الله عليه وسلم إلى فهم عميق، ونظرة ثاقبة لتلك الأحداث، وتلك الأقوال، وهذا ما ينضمنا إلى القول: إن قراءة البياتي لتلك السيرة، لم تكن قراءة تقليدية عابرة، بل كانت قراءة واعية سليمة، جعلت من أحداث تلك السيرة أصواتاً حية نابضة في الضمائر، بشكل دائم.

وقد وصل البياتي إلى حالة من الشعور، جعلته يعص بالتوحد النفسي بينه وبين الأنبياء، مما دفعه إلى استحضار بعض أحداث السيرة النبوية مسقطاً إياها على حياته هو، اعتقاداً منه، بأن الشاعر والنبي كليهما يحمل رسالة الهداية والخلاص

والخير، فما هو يشير إلى قصة شق صدر النبي محمد صلى الله عليه وسلم، عندما كان في السنة الثانية من عمره<sup>(١٥)</sup>، ويذكرها في سياق بحثه عن العنقاء / الثور، يقول البياتي في قصيدته «العنقاء»<sup>(١٦)</sup>:

ودارت الأفلاك

ولم أزل أبحث في تهامة

عن قلعم الحمامة

ويلا مساء، زارني ملاك

ورضع القمر

على جبيني، شق صدري، التزم الفؤاد

أخرج منه حبة السواد

وقال لي: «ياك فالعنقاء

تكبران تصاد.

ينفتح النص الشعري هنا على النص القديم، ليتحدث من خلاله بلغة شعرية جديدة، عن قضية مهمة، أوقت البياتي طوال حياته، حيث يشير البياتي - من خلال تقامه مع حادثة شق صدر النبي صلى الله عليه وسلم - إلى أن القلب الذي كان يخفق بانتظار عائشة / العنقاء قد انتزع منه، فلم تعد لديه قدرة على طلب عائشة / العنقاء/ الانبياء، وهذا يعني تلاشي الأمل بانتماءات العنقاء/ عائشة، ويؤكد النص



أفكور ضللاً، كي أولد، في قطرات المطر  
المتساقط فوق  
المصحراء العربية، تكن الريح الشرقية  
تلوي عنقي، فأعود  
إلى غار حراء يتيماً، يخطفني نعر، يلقي  
بي تحت  
سماء أخرى، أفكور ثلثية، تكني لا أولد  
أيضاً<sup>(١٦)</sup>.

ويلحظ المتلقي هنا أن السياق الشعري  
لهذه القصيدة يتساق مع السياق القديم،  
وبما أنه حيث يظهر التماس مع مشهد لجوء  
النبي، صلى الله عليه وسلم، إلى غار حراء،  
وهو بلشيم نسخة الذي فعله البياتي، الذي  
يدور غار حراء بالنسبة إليه، المكان الذي تتم  
فيه عملية المخاض الشعري، ويتحقق فيه  
الإلهام.

لقد اتخذ البياتي من موقف النبي، صلى  
الله عليه وسلم، وخروجه إلى غار حراء  
وسيلة يعبر من خلالها عما يكابده، ويمانيه  
من آلام في انتظار الذي يأتي ولا يأتي،  
ولا يكتفي البياتي بتداخلات مع أحداث  
السيرة النبوية، بل يمتد ذلك إلى استلزام  
بعض الأقوال النبوية، وإسقاطها على الواقع  
المعاصر، إذ يستثمر قول النبي، صلى الله

أفتران الحب عند البهائي بالثورة، بالحرية،  
بخلاص الإنسان من الظلم. فالحب عنده  
ليس مفهوماً مجرداً، وليس هو مرتبطاً بحب  
النساء فقط، وإنما تحقق الحب عنده يعني  
تحقق الثورة / الخلاص.... فظهور عائشة  
/ العفاء / الانبعاث عنده يعني وجود الحب  
ونحققه، وغياب عائشة / العفاء / الانبعاث  
يعني غياب الحب وهذا ما أكدته من خلال  
قوله «أنتزع الفؤاد» ففروج الفؤاد منه يعني  
موت الفؤاد / الحب وهو المحصلة لبحث  
الذي لا ينتهي بنتيجة عن الحمامة / العلق،  
ويؤكد البياتي في «تجربته الشعرية» أن فهمه  
للحب يختلف عن فهم غيره من الشعراء له  
ففي أشعاره يظهر نوع آخر من الحب، هو  
حب الأم والأرض والأطفال والوطن والإنسان،  
ويتحول الحب عنده إلى حب جماعي،  
للخلاص الإنساني، والحب الجنسي عنده  
مرحلة أولية، يتخطاها الإنسان لتتحدد  
له في النهاية حقيقته الإنسانية الشاملة قوة  
دينامية خالقة للأشياء<sup>(١٧)</sup>.

ويستوحى البياتي، في قصيدته «النور  
يأتي من غرناطة» حادثة خروج النبي، صلى  
الله عليه وسلم، من مكة متجهاً إلى غار  
حراء، قبل البعثة للتسليم، يقول<sup>(١٨)</sup>:



ويعد أن استعرضنا بعض نماذج البيهاتي الشعرية، التي تفاعلت مع الموروث الديني. نستنتج ما يلي:

١- كان استدعاء القرآن الكريم هو الغالب، مقارنة بالسيرة النبوية.

٢- نادراً ما كان البيهاتي يحافظ على الدلالة الأصلية للنصوص القرآنية أو النبوية التي يستحضرها، إذ إن معظم تلك الدلالات الأصلية للنصوص القرآنية أو النبوية، كانت تتخذ مساراً خاصاً لديه، وذلك بما يتناسب والموقف أو القضية التي تساق تلك النصوص من أجلها.

٣- برزت من خلال تفاعلات نصوص البيهاتي مع المصادر الدينية المتنوعة معاني: الحرية، والمبادئ، والثورة، والمذابح، والألم، والبأس.

لقد احتوى شعر البيهاتي نصوصاً دينية كثيرة ومتنوعة، انضمت وندخلت مع نصوصه الشعرية وسياقاتها المختلفة، مكونة نماذج متعددة من التقاسم الديني، أثرت الفكرة المطروحة، وصقلت الرؤية الشعرية، وأسهمت في تشكيل البناء الفني لشعر البيهاتي. ■■

عليه وسلم: «إنه لم تكن فتنة في الأرض، منذ ذرأ الله ذرية آدم أعظم من فتنة الدجال، وإن الله لم يبعث نبياً إلا حذر من الدجال، وأنا آخر الأنبياء، وأنتم آخر الأمم، وهو خارج هيكم، لا محالة.. وإنه أمور وأن ربكم عز وجل ليس بأعور..»<sup>(٢٠)</sup> والبيهاتي هنا يوظف شخصية الدجال ليؤكد تضايف هذا العالم الخاوي المويء، الذي يسيطر عليه المستبدون والطفلة. يقول البيهاتي في قصيدته «بيك الجن»<sup>(٢١)</sup>

علامة الساعة أن يظهر هذا الأعور الدجال  
مذنب، يجر خلف ضوئه الرجال  
للموت بالمجان  
في مدن الدخان.

يتبدى التقاسم هنا من خلال إسقاط الماضي على الواقع المعاصر، للتعبير عن خواء المجتمع من كل فعالية إيجابية، وسيطرة الطفلة. لقد جاء هذا النص الشعري «الحاضر» تماماً مع النص الديني «الغالب»، فقد امتاح البيهاتي من الحديث النبوي الشريف ما يتناسب ورؤيته الخاصة، وتشير عبارة «مذنب، يجر خلف ضوئه الرجال، الموت بالمجان» إلى مغزى عميق، ودلالة واسعة من خلال تهدي فعل الإغواء، الذي يقوم به الدجال.



## الحواشي

- ١- الديوان ٢/ ١٤٨.
- ٢- القرآن الكريم، سورة مريم، الآية: ٢٥.
- ٣- الديوان ٢/ ١٢٥.
- ٤- القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية ١٠٩.
- ٥- القرآن الكريم، سورة مريم، الآية: ٤.
- ٦- الديوان ٢/ ١٧٩.
- ٧- القرآن الكريم، سورة المؤمنون، الآيات: من ١٢ - ١٤.
- ٨- لا يخفى على القارئ أن هذه القصيدة مهداة إلى اللاجئين، ينظر: البياتي، الديوان ١٧/٢.
- ٩- القرآن الكريم، سورة الصافات، الآيات: من ١٣٩ - ١٤٥.
- ١٠- الديوان ٢/ ١٦٨.
- ١١- القرآن الكريم، سورة ص، الآية: ١٤.
- ١٢- الديوان ٢/ ١١١.
- ١٣- الديوان ٢/ ٨٣-٨٤.
- ١٤- القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية: ٢٧.
- ١٥- الديوان ٢/ ١٥١.
- ١٦- ينظر: ابن هشام، السيرة النبوية، ج١. مصطفى السقا، وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١/ ١٩٩٧، ٢٠١-٢٠٢.
- ١٧- الديوان ٢/ ١٤١ - ١٤٢.
- ١٨- ينظر: تجريتي الشعرية، ص ٢٤ - ٢٥.
- ١٩- الديوان ٢/ ٤٠٣.
- ٢٠- هذه القصيدة بنيت على أسلوب التدوير، وهو أسلوب عروضي، شاع في شعرنا المعاصر، ويقوم على أساس أن القصيدة برمتها وحدة موسيقية واحدة، حيث تتوالى التفعيلات ولا تسمح بالوقوف إلا في نهاية القصيدة، أو في نهاية أحد مقاطعها على الأقل.
- ٢١- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي، النهاية في الفن والملاحم، خرج أحاديثه، خليل مأمون شبحا، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٩٨.
- ٢٢- الديوان ٢/ ١٥١.

## المصادر والمراجع

- المصادر
- البياتي عبد الوهاب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.
- المراجع
- القرآن الكريم.
- البياتي عبد الوهاب: تجريتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨.
- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي، النهاية في الفن والملاحم، خرج أحاديثه، خليل مأمون شبحا، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.
- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧.







## الفتاوى: المصرفة الأدبية والناظر

(بروف. كريستوف، بلخين. والنقاد العرب الجديون)

من خلال عقدة أوديب<sup>(1)</sup> حيث يعتقد أن اشعراء يعيشون تحت هاجس القتل المستمر وراء شاعر عظيم سيقوم سحبت قصائده حضوراً تأثيرياً لديهم، فيرى أن المصنف الذي يكتبونها ليست سوى محاولة للإحلال من حد سائبر وإراحه ظل الشاعر العظيم والفاقد أو اسمها معه مثلاً يجعل الأبناء الذين تطفئ في لا وعيهم عقدة أوديب إزاء آبائهم. ومن هذا المطلق يمكن قراءة المصنفات كلها باعتبارها إعادة كتابة لفصائل أخرى<sup>(2)</sup>، إلا أن التناص في حقيقته وصنم إطار رؤيوي خاص هو مجموعة من آليات الإنساج الكتابي لنص ما نحصل بصورة واعية أو لا واعية تتفاعل مع نصوص سابقة عليه أو مترامية معه. إن كلمة التناص تحيل إلى ثلاثة مفاهيم: المصطلح، الظاهرة، المسجع. وسنفتح أبواب كل واحدة منها لتحدها بدقة ونرسم الفروق والاختلافات فيما بينها بوضوح، لأد أية دراسة نقدية في هذا المضمار عليها ألا تخلط بين التناص مصطلحاً و ظاهرة ومنهجا بل أن تنحصر مع الإشكالية بدراسة وتعميق وألا تقع في دائرة التشويش الإجرائي لها.

ظهر مصطلح التناص حديثاً في تاريخ النقد الأدبي، لتحديد في منتصف الستينات من القرن المنصرم، في أبحاث متفرقة نشرتها الناقدة جوليا كريستيفا في محليتي «تل-كل» و«كرينت» في فرنسا<sup>(3)</sup>، ثم استثمرته من بعدها جماعة «تل-كل» التي طرحت من خلاله صيغة النص المتعدد الذي «يتوالد في لأن عينه من نصوص عديدة سابقة عليه»<sup>(4)</sup>، بينما كانت كريستيفا تدمجه مع كلمة أخرى هي Ideologeme التي تعني لديها «عينة تركيبية تدخل في تنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو

يعرف بارت النص بأنه «سحب من لاقبسات والاحالات والأصداء من المعاني لثقافة الساقية أو المعاصرة التي تحرقه بكامله»<sup>(5)</sup>، يحدث عنه بوصفه «جيولوجيا كتابات» مطلقاً من مفهوم كريستيفا للنص التي يرى أنه «مسي على طبقات وتكون طبيعته التركيبية من النصوص المترامية له والساقية عنه»<sup>(6)</sup>، حيث تحمل هذه التعاريف إلى مفهوم جديد في لغة النقد المعاصر هو التناص، إلى الدرجة التي يرى فيها الكثير من الدارسين حتمية التناص وراء كل نص، معتبرينه «قانون النصوص جميعاً»<sup>(7)</sup>، وإن «كل نص هو تناص»<sup>(8)</sup>، لأن النص الجديد يقوم بهضم وتمثل وتحويل النصوص التي سبقت، بداهة لا يستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدية لقراءه المكتبة التي تعبر مرجعية الإنساج النصي، وتحدد علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي يتفاعل معها، ولا يمكن الكشف عن طبيعة هذه العلاقة إلا عن طريق النص، ويرى ثودوروف أن من بين اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا نصاً من النصوص حضور أو غياب الإحالة على نص سابق، وهذا النوع من لوائح الكلام يساعدنا على تبسيط القراءة ويجعلنا معها إيمان العمبيات لمعقدة التي تكمن وراء نسج النص<sup>(9)</sup>، والإحالة هي عبارة عن تقنية منجده في نية النص الجديد تتفاوت حضورها أو غيابها حسب الألية الإجرائية التي يستعملها الكاتب، ويؤكد بول ريكور أن النص ليس بلا إحالة، وسنكون مهمة القراءة بصفتها تفسيراً متمثلة بإحداث الإحالة بالسطح<sup>(10)</sup>، وشاركه عداوس وجهة النظر نفسها حين يشير إلى أن النص يكون إحالة الخاصة، وريكور يترك للملمة الانجراف وراء علاقة النص بالنص التي يسبح عنها كما يرى عالم النصوص أو الأدب الذي تتجلى فيه ظاهرة لتناص منذ الخطرات الأولى لبسوته، وقد اندفع بلوم تحت ضغط الأفكار التي روجتها مدرسة التحليل النفسي بزيادة هرويد في بداية القرن العشرين إلى «إعادة كتابة التاريخ الأدبي



الذي يجعل إليه، فيصبح الناص من وجهة نظره هو «التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»<sup>(١٢)</sup>، وقد شاع تعريفها المحدد للتناص باعتباره «التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عابدة إلى نصوص مختلفة»<sup>(١٣)</sup>، بينما يرى د. شجاع المعاني أن شكله فسكي بعد أول من أشار إلى التناص عندما قال «إن العمل الفني يترك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى التراتيبات التي تقيمها فيما بينها»<sup>(١٤)</sup>، رُعيد زميله تشيتشرين أيضاً من أوائل من أشار إلى لمصطلح في دراسته عن الأساليب الأدبية بقوله: «مفهوم الاستنوب يقتصر تاريخياً وجود السابغ والصراع والروابط استناداً بين الأساليب»<sup>(١٥)</sup>، وحاول بعدهم الكثيرون تعريف التناص بصورة أكثر تحديداً (مثل: أرفي، ثورانت، رفاتير، سركرس، جيبي وغيرهم) لكن تعريفاتهم باحتمالاً غير المذكورة ظلت محروم حرك القصة الخسرية التي طرحتها كرسيف، واسلمة بساح النص وعلاقته مع النصوص التي سبقته

ويرى د. محمد مفتاح أن كل بيت المعارف به تصنع تعريفاً جامعاً محدداً للتناص لا بد حاول استخلاص مضمونه على شكل مصطلح من حلاله المفرد المعارف في كتابه «استراتيجية التناص»<sup>(١٦)</sup>. وقضى كرسيفاً كان ياحب في كتاباته الساخرة قد حاول هذا المفهوم بطريقة أخرى وهو يعالج الشكل الحراري، حيث كان يرى أنه «مهما كان موضوع الكلام فإنه قد قبل من قبل بصورة أو بأخرى»، فهو يؤكد ختمية السقوط في دائرة التناص. ويرى ثوررورف أن باحتي يعتبر التناص بعداً ضرورياً وجوهياً في جميع أنواع الخطاب: لحدثة اليومية، القانون، الدين، العلوم الإنسانية، بينما يتصفه دور في العلوم الطبيعية غير أن باحتي يستخدم لهذا المفهوم مصطلح الحسورية بدلاً من التناص «للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى»<sup>(١٧)</sup>، على العكس من ثوررورف فرائي الذي سعى إلى تبد أي تاريخ باستثناء تاريخ الأدب، فالأعمال الأدبية عنه «مصنوعة من أعمال أدبية أخرى ويست من أية مادة حاركة عن النظام الأدبي نفسه»<sup>(١٨)</sup>، فهو ينظر إلى الأدب كما يشير نيري أيجلن على أنه «دوران يثي معن للنصوص».

وهذا المفهوم الرئيسي لمصطلح التناص الحديث يجعلنا نتعامل معه باعتباره ظاهرة فنية شهدها تاريخ الحقل الأدبي، بل أصبحت قانونه الطبيعي الذي لا مفر منه للنصوص المستقبلة، فهي أحد شروط الإنتاج

الأساسية للعمل الأدبي سمحها مصطلح التناصية التي يعرفها الدكتور عبد الملك مرتاض بأنها «تأثر التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى»، ويؤكد بأن هذه الفكرة كان انتقد العربي قد عرفها بصورة تمصيلية تحت باب السراقات الشعرية، فالتناص عنده عبارة عن «حلوث علاقته بقاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق»<sup>(١٩)</sup>، ولم يتوقف النقد المعاصر عند حدود لمصطلح الحديث وانطهرة انقذيه بن جهد في تأسيس خطوه عمديه في تحويل الناص إلى طريقة أو منهج إحصائي به أداة ووسائل تحليلية تساعد الناقد أو القاري، المتخصص في كشف إلى التحية للنصوص وتريه دواحلها، حيث يقوم بعمليات إجرائية عدة مختلفة بينها الدكتور خليل الموسى وهي: «الاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التعايري أو التوافقي، والامتصاص الإسمجي الوظم، والتداخل، والتحويل»<sup>(٢٠)</sup>، وحاول د. مفتاح تعصيف ضمن تسميته لها بابت اشخص كات عي نفسه الراكمي والتمالي ومرعانه كالتعطيط بأشكاله المختلفة والتي من أهمها: ١- الأناكراه (الجاس بالقب والتصحيف)، ٢- البكرام (تخمينه المحور)، وكاشرح والاستمارة والكوار، ثم الأبحاء القصاد بالتعطيط<sup>(٢١)</sup>... وهي عمليات تركب نوحية سعنل في حصريات النص ونواطه العميقة، بدرس شبحه الفني وعلاقته الداخلية، ويرى أحد النقاد المعاصرين أن التناص «مفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»، حيث يؤكد على ضرورة استجراح المصادر اللاواعية للنص، لأنها تمكن القارئ من ربط سباق النص الذي هو موضوع التحليل بسبق اشغفه التي تشكل النص في إطارها»<sup>(٢٢)</sup>، ويشاركه نافد آخر الرؤى نفسها التي تعصيف إلى مهام نقد مهمة جديدة هي البحث في مصادر النص، وفي وسائل التوطيف والاستشهاد أو ما يسمى بالتصميم أو استخدام التعصيف الذي هو «طريقة من طرائق ربط نص بنص آخر وإرجاعه في سباقه»<sup>(٢٣)</sup>. وقد سبقهما الجرجاني في «الوساطة» في حثه النقاد على أهمية التسلج بالمعرفة الدفيعه في تعاملهم مع نصوص الشعرية، فهو يقول «ولست نعد من جهاده الكلام ولا من نقاد اشعر حتى نغير بين أصنافه وأقسامه ونحيط علماً برتبه ومناره، فنقتض من السرقه والعصب، وبين لأعدده والاحتلاس، ونعرف الإلمام من الملاحظة، ونفروق بين المشترك، الذي لا يجوز دعاء السرقه منه، وللمعدل الذي ليس



واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه السديء فملكه، واحتباه السابق فافتطع»<sup>(١٢)</sup>. وكلاء البحر حاسي هذا بحث إلى مسألة مهمة هي المعرفة في تعامل مع المصطلحات التي تتقارب أو تختلف مع الناص ومفهومة، حيث لا زال الخلط مستمر من قبل كثير من النقاد المعاصرين الذين يحاولون التوفيق بين مصطلحات النقد العربي القديم والمصطلحات الحديثة الوافدة من ساحة النقد العربي المعاصر، فقومون بحسبة تدل لأمكنة والمواقع بين المصطلحات دون الاهتمام أو التركيز على التدقيق في حدود المصطلح وتعيين أبعاده المعرفية بوضوح. ومن أهم هذه المصطلحات: السرفقة، فنقاد العرب لقدامى كانوا قد فتحوا مجالاً واسعاً في الكثير من مؤلفاتهم لما أسماه السرفقات الأدبية وأدروا صمته معظم ما استطاعوا حصره من آليات إنتاج النصوص المرتبطة بنصوص سبقها على مستوى الشكل والمضمون، وما بدرجه نحن الآن ضمن مفهوم الناص وآلياته وأقسامه وحدود السرفقة أصولاً وقواعد أحصاها الدكتور محمد شعيب ومنها ١ - أن السرفقة لا تكون في نعاني العامة بل في الخاصة، يقول: «رجعي المعنى إما مشترك لا ينفرد أحد منه بسهم، فإن حس الشمس والشمس ونحو ذلك معرفة في لغة، هو مركب في النفس، وصفت سوا المتقدم به فتدرك أنه تدور بعده فكر واستعمل فصار كالأول في الخلاء والاستشهاد، فحس نفسه عن السرفق وأزال عن صاحبه مبدمة الأخذ كما في تمثيل الغزل بالكتاب والرد والفتاة الغزل في جيلدها وعنيها»<sup>(١٣)</sup>. ٢ - أحد معني وعكسه إلى ضده لا يعتبر سرفقه ٣ - أحد معنى والزيادة عليه يتولى شيء جديد منه لا يعد سرفقة...

يقول ضياء الدين بن الأثير في كتابه «المثل السائر»: «واعلم أن علماء السبيل قد تكلموا في السرفقات الشعرية فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتاباً وقسمته ثلاثة أقسام: نسخاً وسليخاً ومسحاً، أما النسخ فهو أخذ للفظ والمعنى برمتيه من غير زيادة عليه، وأما السليخ فهو أخذ بعض المعنى، وأما المسح فهو إحالة المعنى إلى ما دونه»<sup>(١٤)</sup>. فشرعت عندهم السرفقة أوزعها لاحتصان آليات لتفاعل مع النصوص السابقة ضمن بعدها القصدي الواعي باستثناء آليات التوليد والإبداع، فهذه الحائتي في «حلبة المحاصرة» يحاول لم شمل أطراف عديدة (بذات) تسمياتها يسميها تحت باب السرفقة وهي (١) لاضطراب أن يعجب الشاعر بت من الشعر فيصرفه إلى نفسه

(ب) الاحتيال: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه على جهة المثل ويسمى ذلك انصاف الاستحقاق. (ج) الانتحال: أن يدعي الشاعر شعر غيره ويسمه إلى نفسه على غير سبيل المثل. (د) الاقتباس هو السرفقة عند دون السب (هـ) الإعارة أن يصنع الشاعر بيتاً ويخترع مقاماً مليحاً فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً أو أبعداً صوتاً فيأتي به دون قائله (و) الإرافة أو الاسترفاد أن يسترهب الشاعر غيره بعض ما يعجبه من شعره»<sup>(١٥)</sup>، إلى الدرجة التي أصبحت فيه كالهراء الذي يسرّب وتعلعل في أغلب سائد الكتانة كما هو حال الناص وطبيعته الختمية في عمية الكتانة، فمن رضى يقول: «هذه باب مسع حدالا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه»<sup>(١٦)</sup>، غير أنهم استخدموا مفهوم السرفقة كمعيار أخلاقي وليس كمعيار نقدي صرف في التعامل مع النصوص، وحاولوا استخدام الآليات الإساحية التي أدروها ضمن باب السرفقة إلى قصه أصوله تستند إلى أعرف منه قد يصح عنها سبقة، لذا يجب أن نحصص النصوص يربها فمن حرقها يستحق الدم والانتقام، والنصوص السابقة يسجل لها التاريخ وعندها لا قصته دون التركيز على الشكل الجديد والاختصاص بنسجة الأسلوبية ويرى حليل الموسيقى في سعيه للتفتاة بين مفهوم الناص والسرفقة وإقامة التواصل الحدودية بينهما أن هناك ثلاثة فروق أساسية بينهما، أولاً على مستوى المسح، فالسرفقة تعتمد المسح التاريخي التأثري والسبق الزمني، فاللاح هو السارق، والأصل الأول هو الميسد والموردح الأجود». بينما يعتمد الناص على المسح الوصفي ولا يهتم كثيراً بالنص الغائب. ثانياً على مستوى القيمة، فدور السرفقة الأدبية يتبع يسعى لاستنكار عمل السارق وإدائه، في حين أن نقد الناص يقصد إظهار السعد الإبداعي في الإنتاج. وثالثاً على مستوى القصدي، ففي السرفقة تكون العملية قصدية واعية سيما في الناص تكون لاواعية»<sup>(١٧)</sup> ولا تشاطر د. الموسى في اختلاعه الأخير فليس الناص لاواعياً فقط بل هناك قسم منه ذو طبيعة قصدية واعية، وهو لا يرى وجهاً للتشابه بين مفهوم السرفقة العربي ومفهوم الناص العربي، حيث يرى أن مفهوم التأثر والتأثير الذي بيت وفق مبدئه مدرسة الأدب المعارف الفرنسية هو الأقرب إلى مقولة السرفقات الأدبية في نقدنا العربي القديم اعتماداً على المدى التاريخي الذي يعطى أولوية الفصل للسابق قبل اللاحق»<sup>(١٨)</sup>. ولو منحص قراءتنا في معجم النقد العربي القديم للاحظنا أكثر من



٤ - التضمين والاقتباس: وهو أخذ لفظ أو معنى وتنسيقه داخل النص الجديد لعبارة متعددة كالأستشهاد أو التشبيه أو التمثيل... ولا تقترب منه السرقة لأنه واضح التصريح والتلميح، يقوِّد الموسى، يظل النص التضميني دخيلاً أو هو ثقافي مريب، ويظل المقطع التضميني أو الاقتباس هو الذي يكلم في النص الجديد وهو الذي يشرح ويفسر<sup>(٢٠)</sup>

إن هذه المصطلحات المفيدة وبصمها السرقة هي عبارة عن آليات تتعلق بعملية إنتاج النصوص وعلاقتها فيما بينها، لذا هي من حيث المبدأ ووفق طبيعتها الإجرائية الكتابية يجب أن تنضم إلى مجال تخصصي واحد يشرف عليها ويعبرها جزءاً من اهتماماته الأساسية وهو علم النصوص الذي يهتم بدراسة وبحث كيميّة كتابة النصوص وكشف آلياتها الإبداعية في إطار علاقتها المتعاضدة مع النصوص الأخرى، حيث يجب الآن إعادة النظر في الكثير من المصطلحات النقدية ذات الاهتمامات المتعارفة.

يُعد سعي الكثير من النقاد المعاصرين إلى وضع النصوص في تقسيمات ثنائية وثلاثية لتحديد أبعادها والإلمام بطرائقها، ومن التقسيمات الثلاثية ما قام به كل من كيرستين وجان لوي ديين بملاحظتهما أن للنصوص أو لإعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين هي: ١ - الاجترار (عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاهر الشككية الخارجية) ٢ - الامتصاص (عملية إعادة كتابة نص الغائب وفق حاصر النص الجديد ليصبح استمراراً له متعاملاً معه بمستوى حركي ونحولي). ٣ - الحوار (عملية تعبير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة)<sup>(٢١)</sup>، بينما حصر جينيه في كتابه «استراتيجية لشكل»، النصوص في ثلاثة أصناف وهي: ١ - التحقيق (إحراز معنى أو مضمون كان في نوات النصوص السابقة يشكل وعداً). ٢ - التحوير (أخذ معنى ولدهاب به إلى أبعد مما هو عليه). ٣ - الحرق (التجاوز على معنى ما والتضاد والتناقض معه)<sup>(٢٢)</sup>... واشتهر تقسيم ثنائي للنصوص هو: ١ - الطاهر أو الصريح، ٢ - المستتر، لكن الذكور شجاع لعني أثر أن يرفده بصلع ثالث هو: ٣ - نصف المستتر ويعني به «اللعن الذي يدمج له المؤلف بلميحاً لا بصريحاً، وعالماً ما يسم هذا التلميح في عوالم النصوص وبطريقة موهمة»<sup>(٢٣)</sup>، غير أن د شجاع يعود إلى الرؤيا الثانية التي يلاحظها في طبيعة النص، حيث يرى أن هناك نصاً دخلياً يعد فيه الكاتب إسباح ما سعى أن كسه، ونصاً خارجياً بعيد

مصطلح يتعامل مع علاقة النصوص فيما بينها غير مفهوم السرقة لأدبية منها.

١ - توارد الخواطر: سئل أبو عمر بن العلاء عن شاعرين يتفصّل على لفظ واحد ومعنى واحد فقال «عقول رجل توافق على التشتت» وقيل للمتيبي، معنى بينك هذا أخذته من قول الطائي؟ فأجاب: «الشعر جادة، وربما وقع حافر على حافر»<sup>(٢٤)</sup>، فقد أزال توارد الخواطر شبهة السرقة عن النص اللاحق لاعتماده على احتمال وقوع المصادفة على مستوى معنى أكثر من اللفظ لتقارب لغة التعبير، ويمكننا إدراجه في النصوص اللاواعي



٢ - التوليد: يقول مؤلف «أسس النقد الأدبي عند العرب»، المقصود بهذه الظاهرة أن «يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه ريادة»<sup>(٢٥)</sup>، وقد فلت هذا المفهوم من طرق السرقة بتجديده السقوط في شرك التشابه والأخذ أو القصور عن الدرع بقطعة شوطاً متميزة في تحسين المعنى، النصوص أو القيام بإحصائه وكثيره.

٣ - الإبداع: وهو تناول معنى سابق وإحراجه في أسنوب جديد وعادة لم يسبق إليها لتتنحى عنه مذمة السرقة لكونه فاق اللاحق وتغير عليه مجلّة المعنى...



الساحنين<sup>(٢٩)</sup>، فهل سيكون الأدب كله أو كل نص إبداعياً؟ إن الإبداع أو الأصالة «لا تنحصر في ابتكار أفكار جديدة بقدر ما تنحصر في التأليف بين أفكار قديمة أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من طرق قديمة قديمة»<sup>(٣٠)</sup>، والإبداع في نظر لالاند هو «إنتاج شيء ما على أن يكون هذا الشيء حديداً في صياغته وإن كانت عناصره موجودة من قبل».

عبد الستار جبر الأسدي - بغداد

#### • هوامش

- (١) من الآثار الأدبية إلى النص، نارت، تر عبد السلام بتعمد العالمي، مجلة الفكر العربي للعاصم، ج ٢٨ آذار ١٩٨٩ بيروت، ص ١١٥.
- (٢) إنتاج معرفة بالنص، حسن حمري، مجلة دراسات غربية ج ١١ - ١٢، أبريل - تشرين الأول ١٩٨٧ بيروت، ص ١٠٥.
- (٣) الليث والحراف المعصومة (دراسة في بلاغة التنافس الأدبي)، شجاع العاصي، الموقف الثقافي، ج ١٧، ١٩٩٨، بغداد، ص ٨٤ - ١٠٥.
- (٤) نظرية النص، نارت، مجلة العرب والفكر العالمي، ١٩٨٨، بيروت.
- (٥) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بشير، ط ١٩٨٩/٢ دار النشر - بيروت، ص ٢٥٢.
- (٦) النص والسميات، محمد هوي، تر حالية حامد مجلة الثقافة الأجنبية، ج ١٩٩٨/١ السنة ١٩ السنة ١٩ دار الشؤون الثقافية، ص ٤٢ - ١٦.
- (٧) مقدمة في السيرة الأدبية تيري أيجلت، تر ابراهيم الطلي، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٢ ص ١٩٧.
- (٨) إنتاج معرفة بالنص، ص ١٠٢.
- (٩) في أصول الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجيلو، تر أحمد الطيبي، ط ١٩٩٢/٢ دار الشؤون الثقافية، ص ٩٩.
- (١٠) إنتاج معرفة بالنص، ص ١٣.
- (١١) الليث والحراف المعصومة، ص ٨٤ و ٨٢.
- (١٢) جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حشر العوي، اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٦ دمشق، ص ١١٦.
- (١٣) الجدا الحواري، تودوروف، ط ١٩٩٢/١ بغداد، ص ٨٢ - ٨٥.
- (١٤) مقدمة في النظرية الأدبية، ص ١٠٢.
- (١٥ - ١٦) التنافس والأجاسية في النص الشعري، د. خليل موسى، مجلة الموقف الأدبي ج ٣٠٥ / ٣ / ١٩٩٦ دمشق، ص ٨٣ و ٨١.
- (١٧) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التنافس)، د. محمد مفتاح، دار النشر ط ١٩٨٥/١ بيروت، ص ١٢٥.
- (١٨) أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ٨٥ - ٩٩.
- (١٩) إنتاج معرفة بالنص، ص ٨٤.
- (٢٠ - ٢١) المتنبي بين نالدي، د. محمد شبيب، دار المعارف معصر ١٩٦٤ ص ١٨٣ و ١٨٦ و ١٨٨ و ١٨١ و ١٨٣ و ١٨٤.
- (٢٢) تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٢.
- (٢٣ - ٢٤) التنافس والأجاسية، ص ٨٤ و ٨٢.
- (٢٥ - ٢٦) المتنبي بين نالدي، ص ١١٤ و ١٨٦ و ١٨٧.
- (٢٧) التنافس والأجاسية، ص ٨٢.
- (٢٨) ظاهرة الشعر، ص ٢٥٢.
- (٢٩ - ٣٠) الليث والحراف المعصومة، ص ٨٥ و ٩٦ و ٨٢ و ٩٦.
- (٣١ - ٣٢) التنافس والأجاسية، ص ٨٢ - ٨٤ و ٨٢.
- (٣٣) جدل الحداثة، ص ١١٩.
- (٣٤) علم النص الفني، د. أبو طالب سعيد، ١٩٩٠، ص ٥٠ - ١٢٦.

فيه نتاج ما أنتجه غيره<sup>(٣١)</sup>، فهو يصنع الكساة في محيط معين ذي دوائر متداخلة، وهو أيضاً لا يقتضي بهذا التقسيم حيث ينظر إلى التنافس من زاوية أخرى تحته إلى فرعين هما التنافس عبر لواعي، والتنافس الواعي ويعتبر الأول هو المهيمن على النصوص أكثر من الثاني، فيصفي بعداً نفسياً في عملية إنتاج النصوص.

أما د. محمد مفتاح فيشير إلى وجود تنافس الأول، العشوائي وهو الذي يعيب فيه لإحالة والثاني الواجب وهو الذي يبطي على إحالة صيرجته<sup>(٣٢)</sup>، وهو التقسيم نفسه الذي أضاف له شجاع فرعا ثالثاً لمسه دفعه موضوعه وهناك تقسيم مشترك بين شينوف وياحني لتنافس إلى خطي وهو الذي يقترن من التقسيم والافتقار بوجود الإحالة أو عيائها، وتصويري وهو مستتر يحيي النص العائت في سيجته<sup>(٣٣)</sup>، وهو أيضاً لا يختلف عن التقسيم السابق في طبيعة الإشارة، وانما فرق هو اختلاف التسميات. والتقسيم الأساسي الأولي للتنافس هو الذي يمنحه بعدين تعريفين من حيث الطسعة الإحرائة هو معيار القسدة إلى خاص واع وناص لاواع، فلا زال الكثير من المعاصرين يعتقدون أن الناص ذو طبيعة لواعية فقط لأنه يباح بغيره الأثرية المضمومة في أعماق الكاتب. يقول د. مرتاح: «التنافس هو الوقوع في حل تيميل المبدع يقتبس أو يضمّن الفاظاً وأفكاراً كان التهم في وقت سابق ما دون وعي صريح به، الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومناهات وعيه»<sup>(٣٤)</sup>، ويشاركه الرأي د. أموسي في تعريفه للنص لغائب: «يُمتص ويتحول وينوب ولا يعود له إلا وجود إيحائي، فإذا زاد وجوده على ذلك خرج عن حدود التنافس والإبداع إلى حدود التأثير والمحاكاة والتقليد لأن حضور الأصل يصل مطموساً وطغماً»<sup>(٣٥)</sup>، سما تُظهر لنا قراءة كثير من النصوص آليات تنافسية متعددة مقصودة في تعاملها مع النص العائت/ المرجع، مثلما أظهرته التفسيرات السابقة.

غير أن بعض المعاصرين يعتبرون أن الإبداع شرط التنافس لكونه لاواعياً، متطلقين من مقولات مدرسة التحليل النفسي التي تؤكد أن اللاوعي هو منبع الإبداع، وفي هذه الحالة تسقط صفة الإبداع عن التنافس الواعي القسدي الذي قد يستكر أشكلاً جديدة عبر آلياته المختلفة وتقنياتها في التوازي أو التماثل مع شبكة النصوص العائتة، وإذا ما اعتبرنا أن كل أدب أو فن نص هو ناص كما يحرم الكثير من



ضاءات نقدية (أصالية محكمة)

لجنة الثانية - العدد السادس - صيف ١٣٩١ ش. حزيران ٢٠١٢ م

## التناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر؛ دراسة ونقد

علي سليمي\*

عبدالصاحب طهماسبي\*\*

### الملخص

لقد تطور الشعر العربي الحديث وتزين بأشكال متنوعة لتتصّل منها لأسطوري وتاريخي والديني. إن كثرة استخدام هذه الظاهرة، وخاصة ما يسمى بالتناص القرآني، تقصّي دراسته دراسة نقدية لإيضاح مواطن الجمال والبيح فيها ولتحديد إطارها. للتناص القرآني، نظراً لتداخله بشعر جميع القراءات والأشكال المختلفة، منها: التناص الشكلي (الكلمة)، الجزئي، الإشاري، والامتصاصي، ولكن منها جوانب سببية وإيمانية، فبعضه رائع وجميل، لأنه يزداد الشعر به روعة ورواقاً، وقسم منه ضعيف وركيك، لأنه لا يتناسب وشأن القرن الحادي والعشرين والملاحظ في التناص الشكلي بوعيد لكلي والجزئي أكثر تعريفاً لنص القرآن لتعريف والجزء وهو أشد حاجة إلى النقاش والبحث، بينما أن الامتصاصي والإشاري منه أقل تعريفاً للعراق والأخطاء، وهو الذي يمنح لشعره مهابة ومهابة. هذه الدراسة تتناول نقاداً من لتناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر برؤية نقدية.

الكلمات الدلالية: التناص القرآني، نقد التناص، لتناص لشكلي، لتناص الإشاري، التناص لامتصاصي، الشعر العراقي المعاصر.

Salimi1390@yahoo.com

\* أستاذ مشارك بجامعة ذي كرم، كرمشاه، إيران

\*\* طالب دكتوراه بجامعة ذي كرم، كرمشاه، إيران

التقيق والمراجعة النوعية، د. مهدي ناصري

تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٣١ هـ ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٩ هـ ش



## المقدمة

لقد تطوّرت ظاهرة التناص، وخاصة التناص القرآنيّ في العصر الحديث، وأحرّزت منزلة رفيعة في الأدب المعاصر؛ فقد استخدمه أغلب الشعراء العرب، منهم شعراء الزّافدين كعنصر فني، وذلك لأهمية ما في القرآن من دلالات عميقة ومضامين سامية، فتعدّدت القصائد المتناصّة معه وتتنوّعت إشارياً، ولفظياً، وشكلياً، وإيحائياً، ودالياً على شكل اجترار وامتناس وحوار، فكلّ شاعر أخذ من القرآن واستفاد منه حسب ذوقه وفكرته

إنّ كثرة استعمال هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر تدلّ دلالة واضحة على أهميتها وتقتضي دراستها، كما أنّ ظهور الجوانب السلبية فيها تقتضي ضرورة البحث فيها ودراستها دراسة نقدية لتقييم الجهود المتناصّة مع القرآن من قبل الشعراء، وتحديد أشكالها المختلفة حسب التزامها بالأصول العامة، وأوّل ما يجب القيام به في هذا المجال هو وضع إطار له لمعرفة المحاولات الشعرية المتناصّة مع القرآن الكريم فقد تحقّقت في السنوات الأخيرة دراسات وأبحاث حول ظاهرة التناص القرآني وتطوّرها، ولكنها قلّما عالجت قصيدة الناص برؤية نقدية، وفي هذا المعنى بعض الأسئلة، لا بدّ من الإجابة عنها، منها:

- ما هي النماذج للتناص الإيجابي والسلبي؟

ما هي الخطوط الحمراء في التناص القرآني لرعاية كرامة القرآن الكريم وسكاتها؟

ما أفضل أنواع التناص القرآني وأقلها تعرضاً للمزالق والأخطاء؟

التناص القرآنيّ

"التناص" أو "تداخل النصوص" كما هو معروف، هو استخدام النصوص التراثية المختلفة من قبل الشاعر أو الأديب بشكل فني لإغناء النصّ الشعري، وهو الذي يمنح النصّ ثراء وروعة. يعدّ التناص من أبرز التقنيات الفنية التي يهتمّ بها الشعراء المعاصرون اهتماماً بالغاً. مصطلح التناص مصطلح حديث في الآداب العالمية، ولكنّ الباحث في المؤلّقات النقدية العربية القديمة يلاحظ أشكاله المختلفة ذات تسميات أخرى كـ "السرقة والاقبّاس والمعارضة والتلميح"، فكلّ هذه المصطلحات القديمة تكاد



تقترب من المصطلح الحديث

يعدّ النص القرآني مصدراً غنياً للتناص وللإلهام الشعري على مستوى الدلالة والرؤية و«ذلك أنّ استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعنى إعطاء مصداقية وتمييز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني، وقداسته وإعجازه» (جربوع، ٢٠٠٢م: ١٣٤) ومن أجل تسهيل التقييم والحكم، والتمييز بين الجيد والرّدة وكشف مواطن الجمال والقبح ووصولاً إلى بلورة رؤية منهجية وكذلك لصيانة المتناصين مع القرآن الكريم من المزالق والزّلل، فمن الضروري الإشارة إلى أصول ثابتة متفق عليها ووضع إطار محدّد، منها:

١. الحذر من إرادة التحدي لنص القرآن الشكلي
٢. الحرص على نسبة القرآن إلى الله تعالى، والإيمان بذلك إيماناً لا يتخلله شك
٣. الحذر من الاسخفاف والاستهزاء والساقط الهرلي عند استخدام الآيات
٤. الاحتفاظ بالقرآن الكريم مكانته وكرامته، واجتناب السباب وبذة الكلام وما شاكله

٥. عدم استخدام النصّ القرآني لغاية تخالف معناه المسامي
  ٦. أن يعد الاقتباس ضرورة فنية يزداد الشعريه جمالاً ورونقاً
  ٧. ألا يأتي التناص في إطار يصادم عقيدة المتلقي الدينية
  ٨. رعاية الاحترام والتقدير لكلام الله واستلهام القرآن في الموافقة والتأييد، وعدم اللجوء إلى الاقتباس في مواقف توحى بالامتهان أو السخرية أو التمرد
- وبما أنّ الشعراء مخلفون في كل شيء، وكما جاء في القرآن الكريم «أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ» (الشعراء: ٢٢٥)، فإنّهم في تناصهم القرآني أيضاً يذهبون طرقاً شتى، لذلك فمن الضروري عند دراسة شعرهم في هذا المجال رعاية جانب الإنصاف والحذر أكثر من المجالات النقدية الأخرى، لأنّ بعض الشعراء خاصة المؤمنين والمتزّمين منهم لا يرومون التحدي لكتاب الله تعالى والمساس بقداسته، ولكن قد يبدو في شعرهم، من غير قصد، بعض الجوانب السلبية في التناص القرآني.

التناص الشكلي الكامل



في هذا النوع من التناصّ يستخدم الشاعر الآية الشريفة بكاملها، وذلك بعد تغيير بتيويّ يجريه في الشكل والدلالة، وهو وضع نصّ مستقلّ ومتكامل بذاته في نصّ لاحق، بعد اقتطاعه من سياق نصّ غائب، وذلك بعد التعبير أو التحوير الذي أجراه في بيتيه الأصلية، بالزيادة أو التقصان، التقديم أو التأخير، الحذف أو الإضافة، سواء أ كان هذا التغيير بسيطاً أم معقداً، فعلى سبيل المثال يقول أحمد مطر في قصيدة الدولة. (مطر، لافتات ٥، ١٩٩٤م، ٧٥)

قالت خير / شبران.. ولا تطلب أكثر لا تطمع في وطن أكبر / هذا يكفي.. / الشرطه  
في الشبر الأيمن / والمسنخ في الشبر الأيسر / إنا أعطياك "المخفر" / ففرغ لحماس  
والبحر / إن البحر على أيديك سيعدو أيسر  
يفصد الشاعر بخير اليهود الذين لا يعطون إلا شبرين من فلسطين المقدسة، والمطه  
هي الدولة الفلسطينية بعد تهديدها أن لا تطمع بأكثر من شبرين وتجاه هذا العطاء  
البخس، عليها أن تطارد حماس لأن البحر على أيديها أيسر. يغير الشاعر ههنا معنى  
الآية تماماً في شكل حوار فهو حد فوله «إنا أعطياك المحمر، ففرغ لحماس والبحر»،  
يغير الآية ويأتي بما يعادها في بورن والمحرس والتعم والسكل، فيأتي بكلمة المحمر بدل  
"الكوتر" وتفرغ لحماس بدل "فصل ربك"، أبحر للسار من هذا التلاعب في صياغة  
الآيات؟

وفي ما يلي تناص قرآني آخر لأحمد مطر، هو أكثر تحريفاً للآيات القرآنية ولعناتها  
السامى وأعظم بشاعة، فعندما غضب الشاعر على الحكام الخونة، يقول في قصيدة  
"وصايا البغل المستنير" (مطر، المصدر نفسه، ٧٦-٧٧).

"قال بعل مستنير واعظاً بعلأ قنيا / يا فتى اصنع إلها / إني كان بؤك امرئ سوء / وكذا  
أمك قد كنت بعبا / أنت بعل / يا فتى والبعل نعل / فاحذر الطن بأن الله سواك نبيا /  
يا فتى من أعل أن تحمل أفعال الوزى / صيرك الله قويا / / تعش بغلا / وإلا رُمى  
بمسحك الله. رئيساً عزيبا

والملاحظ أن الشاعر في هذا التناصّ يستهري بحكام العرب الخونة بكل طاقاته  
القتية ومقدرته الشعرية، ولكن هل يسمح له أن يعامل الآية هذه المعاملة؟



الآية: «مَا كَانَ أَبُوكَ أَمْرًا سَوِيًّا وَمَا كَانَتْ أُمُّكَ يَغِيًّا» (مريم: ٢٨) فيحوّله: بـ «إِنَّمَا كَانَ أَبُوكَ أَمْرًا سَوِيًّا وَكَذَا أُمُّكَ قَدْ كَانَتْ يَغِيًّا» وأساءه شيء هنا هو نقل الكلام عن لسان بغل ينصح بعلًا آخر، لقد غير الشاعر معنى الآية تمامًا في حوار مبتذل لا يزيد شعره فنيةً وجمالاً ولا يراعى فيه قداسة القرآن وشأنه السامي، أليس هذا ضعفًا في الشعر وفي التناص القرآني؟

والتناص الثالث لأحمد مطر أيضاً فيه ضعف وركاكة، حيث نضب حاكم عربي نفسه إلهًا لشعبه، فيقول:

“فَبَأَيَّ آلاءِ الشُّعُوبِ تُكَذِّبَانُ” / نَقَعَتِ الْحَرَائِقُ / أَسْبَلَتْ أَجْفَانُهَا سُحُبَ الدُّخَانِ /  
الْكُلُّ فَاغٍ / لَمْ يَبْقَ إِلَّا وَجْهُ “رَبِّكَ” ذِي الْجَلَالَةِ وَاللَّعَانِ / وَلَقَدْ تَمَجَّرَ شَاحِبًا / وَمُنْدَدًا /  
وَلَقَدْ أَدَانَ / فَبَأَيَّ آلاءِ الْوَلَاةِ تُكَذِّبَانُ / وَلَهُ الْجَوَارِي النَّائِرَاتُ بِكُلِّ خَانٍ / وَلَهُ الْقِيَانُ /  
وَلَهُ الْإِذَاعَةُ / دَجَنُ الْمَدِيحِ عَمَهُ الْبَيَانُ / الْحَقُّ يَرْجِعُ بِالزَّيْنَةِ وَالْكِمَانِ / فَبَأَيَّ آلاءِ  
الْوَلَاةِ تُكَذِّبَانُ. (مطر، لافتات ١، ١٩٨٧م ١٥١-١٥٣،

لأن الشاعر يسب الضعاف العليا الإلهية لحاكم المائلة المسند بالشعب، في طبيعة الحال، تتغير الصفات الحميدة إلى رذائل، وهذا تعبير حدودي حوارى وشكلى مخالف لظاهر الآيات، فيقول

«دَجَنُ الْمَدِيحِ عَمَهُ الْبَيَانُ» بدلاً من قوله تعالى: «حَلَقَ الْإِنْسَانَ، عَلَّمَهُ الْبَيَانَ» (الرحمن، ٣، ٤).

و«فَبَأَيَّ آلاءِ الْوَلَاةِ تُكَذِّبَانُ» بدلاً من قوله: «فَبَأَيَّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانُ» (السورة نفسها ١٣، ١٨، ١٦، و ١).

«وَلَهُ الْجَوَارِي النَّائِرَاتُ بِكُلِّ خَانٍ» بدلاً من قوله: «وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ» (السورة نفسها، ٢٤).

«وَالْكُلُّ فَاغٍ، لَمْ يَبْقَ إِلَّا وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ» (السورة نفسها: ٢٦، ٢٧).  
بعد هذا كله نوعاً من التلاعب بالآيات وليس فيه جمال فني للشعر والأدب يقول الشاعر في قصيدة «بلاد ما بين النهرين» (مطر، لافتات ٤، ١٩٩٢م: ١٦٢).



وقيل لهم: كم لبثتم؟ فقالوا: مئاث القرون / أثبت؟ / قال الذي عنده العلم: بل قد لبثنا سبينا / وما زال أولادُ أم الكذا يحكمون / وما دام «بعث». فلا تُبعثون.

يستلهم الشاعر النص من الآية الكريمة: «قال قائل منهم كم لبثتم، قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم» (الكهف: ١٩)، فيغيرها بالضبط بشكل حوار، بعد أن يسقى القصيدة بأجمل عنوان لوفوق العراق في فتح حريين ضد "إيران والكويت"، فيستعير كلمة "التحريين" بدل الحريين لشرح الحالة المأساوية للشعب العراقي آنذاك. (ميرزايي، ١٣٨٨ش: ١٦) وهل يجوز للشاعر اقتران العبارة القرآنية: "كم لبثتم" بالسباب: "أولاد أم الكذا"؟ لقد استحيى الشاعر فجأة فلم يذكر نص السباب!

يأتي الدور لنقد التناص القرآني لشاعر عراقي آخر هو "الأديب كمال الدين". في البداية نقرأ ما هو في قصيدته "إشارة الفجر" (موقع أديب):

لو أنزلنا هذا الفجر المحموم على جبل للغيمة والشمس لربب الماء سعداً / والطير يغنى شيئاً / عن ذاكرة غشيب لو أنزلنا هذا الفجر الأسود غنى وطن للحنن / لربب الزهر الدافئ ينمو يفتق على محسدين وحيد / ويمشط شجر القلت / بأصابع من ندم أخضر / ويمشط شجر القنابل / بأصابع من بلور / يد أرق لو أنزلنا هذا الفجر المسجون على أرض لا تنمو فيها الحية والصخرة / ربب الأقمار غنى / الأبواب البيضاء تقوم عداوى / لأرباب الفجر عجيباً.. / يحكي بزيت الماء / عن حق الحب وهاكمة الله

ثم نقرأ في قصيدته "إشارة الزؤيا" (موقع أديب):  
الرحمن / خلق الإنسان / علمه ما لم يعلم. / علمه ما كان يكون / ما لم يك في الحسبان

في الشعر تناص مع سورة الرحمن، لكن فيه سلبيات بلاشك. منها: أن القارئ لا يعرف للمرة الأولى أي مفردة أو تركيبة تخص بالقرآن الكريم لعدم اختصاصها، فيقول مثلاً: «علمه ما لم يعلم» بدلاً من الآية الكريمة: «علم الإنسان ما لم يعلم» (العلق: ٥) والآية الأولى هي "الرحمن" تراها كما هي، أما الآية الثالثة "خلق الإنسان"، تأتي بعد حذف اية "علم القرآن" وفي السطر الرابع يذكر "ما كان يكون" بدل "البيان"، إذا قد



خلط الشاعر بين الآيات فيقول الآية الأولى والثالثة، ويغير الرابعة... هذا بالإضافة إلى نقل مفردة "حسبان" من الآية الكريمة "الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ" والملاحظ أنّ في القصيدة تناصّ آخر مع سورة الحشر: ﴿لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْنَاهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾ (الحشر: ٢١)

إنّ الشاعر قد جاء بأسلوب قرآني في شعره على صيغة الشرط بأداة "لو"، واستعمال عبارة "أنزلنا هذا" باعتبار فعل الشرط، ثم ذكر جواب الشرط بنفس المفردة "لرأيت" مع حذف الضمير، ومن بعده يغير ويضيف ما يشاء من كلمات. بداية يسأل المتلقى ما هو مرجع الضمير في "أنزلنا" في هذا الشعر؟ إنّ مرجع الضمير "نا" في الآية يعود إلى الله سبحانه وتعالى وقد جاء بصيغة الجمع إمّا احتراماً وإجلالاً له أو باعتبار العرش الإلهي وعظمته بالإضافة إلى جموع الملائكة، أو غير ذلك كما جاء في التفاسير، ولكن لمن يعود الضمير "نا" في هذه القصيدة؟

نكتفي بهذا القليل من التناصات السلبية في الشعر العربي المعاصر التي يجب تقدها ودراستها دراسة مفصلة وفي معادل هذه المعادح، فإن لتناص القرآني نماذج إيجابية كثيرة في الشعر العربي المعاصر، فلها نذكر قليلاً منها:

أولها لأحمد مطر، عندما يستمدّ من القرآن الكريم ويذكر القانون العام لكلّ جبار عتيد يحارب الإسلام والأمة الإسلامية بأنّ مصيره المحتوم هو التّباب والهلاك مهما تعجّر وتكبر؛ فهو القائل في قصيدته "قلّة الأذّب" (مطر، لافتاب ١: ١٩٨٤م: ١١):

هزأ في القرآن: "بَيِّتَ بَدَا أَيْ هَبْ" / فَأَعْلَسَتْ وَسَائِلُ الْإِذْعَانِ / أَنَّ السُّكُوتَ مِنْ ذَهَبٍ / أَخْبِنْتُ فَقَرَى وَلَمْ أَرَلْ أَتْلُو" / وَتَبَّ" / مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ" / فَضُودَتْ حَنْجَرَتِي، بِحُزْمِ قَلَّةِ الْأَذْبِ / وَضُودَ الْقُرْآنِ / لِأَنَّهُ... حَرَّصَنِي عَلَى الشَّعْبِ

في هذه الأبيات يذكر الشاعر الآيات كما هي، دون أيّ تغيير أو تحريف، وهي تحمل دلالاتها بالصّبط وبطبيعة الحال تترك في طياتها أثراً بالغا، علماً بأنّ لأبي هب صورة سلبية؛ فهو جبار ومصيره القتل والخذلان أمام الأمة، مع امتلاكه وسائل الكبت.

وفي قصيدة أخرى يحاول أحمد مطر الاستمداد من القرآن الكريم عندما يقف على أطلال بيروت بعد الدمار القادم من تحالف اليهود وحكام العرب؛ فيقول في قصيدة



"كلمات فوق الخرائب" (مطر، المصدر نفسه، ٩٦-٩٧).

قفوا حول يثروت/ صلوا على روحها واندبوها/ لكي لا تثيروا الشكوك/ وسلوا  
سيوف الشباب لمن قيدوها/ ومن صاجعوها/ ومن أخرجوها/ لكي لا تثيروا الشكوك/  
ورضوا الشكوك/ على التاركى نطفوها/ ولكن خبط الدخان/ سبضرح فيكم دعوها/  
ويكتب فوق الخرائب، "إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها".

اسلمهم من الآية الكريمة «لأن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها  
أذلة وكذلك يفعلون» (النمل: ٣٤) يأتي الشاعر بالآية الكريمة دون أى تغيير يحرّض  
بها مشاعر الجماهير المضطهدة لإدانة مسبى الخرائب وعملائهم بعد أن ينقلها بعبارة  
"ويكتب فوق الخرائب؛ «إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها»

### التناص الشكلي الجزئي

وهو وضع عبارات أو جمل أو تراكيب جزئية غير مكتملة في نص لاحق، منقطعة من  
نص غائب، قائم على اقتباس بعض المفردات أو الكلمات أو أشباه الجمل أو الجمل  
غير التامة. وبالتأكيد هناك فرق بين إيراد نص قرأني يكامله وبين إيراد أجزاء أو  
كلمات متناثرة منه فقد إيراد آية أو عبارة تركيبية منها، يجب أن نصعها بين قوسين  
يتضح للقارئ أنها مقتبسة من القرآن الكريم، وذلك عندما تخدم السياق الأدبي بدلالة  
جديدة ومعنى مبتكر دون الإساءة في توظيف النص القرآني ودون المساس بكرامته  
وقدسيته. لذلك يجب رعاية أصول النص المقدس والالتزام بمضمونه السامي. منها ما  
يقول البيهقي في قصيدة "النبوة" (الديوان، ١٩٩٠م، ٢/٢٠٠)

عندما ينفخ في الصور، ولا يستيقظ الموتى ولا يلمع نور/ ويصيح الديك في أطلال  
أور/ أه! ماذا للمعنى سأقول؟

في هذا المقطع يجتزة الشاعر تركيباً من الآيتين الكريمتين: «وله الملك يوم ينفخ في  
الصور، عالم الغيب والشهادة وهو الحكيم الخبير» (الأنعام: ٧٣)، و«ونفخ في الصور  
فإذا هم من الأجداث إلى ربهم ينسلون» (يس: ٥١).

فيوظف الشاعر "النفخ في الصور" مع لمعان النور للتعبير عن الثورة، حيث يتنهض



الكلّ للثورة ولكنّ البعض يتقاعسون ولا ينهضون؛ وعندما يشعر بخيبة الأمل عندئذ لا يعرف ماذا سيقول للمعنى الشاعر، ودلالياً يجعل هذا التناص رمزاً للقيام بالثورة وبهذا يقلب الشاعر المشهد الدرامي إلى شكل حوار دلالي. والملاحظ في هذا التناص أنّه يذكر جزء من الآية الكريمة دون وضعها داخل قوسين، ومن ثمّ يجعل القافية حرف الراء المقتبس منها، وبهذا يتدلها إلى صياغ شعريّ.

وأما الثانية فيتناص مظفر الثواب في "قصيدة من بيروت" مع الآية الكريمة، فيوظفها توظيفاً حسناً دلالياً لا يقصد إلاّ الجدل في المعنى المقصود، وذلك إشارة لمرور مذابح صبرا وتسابلا.

جاء جُنْدُ سُلَيْمَانَ / أَيُّهَا الثَّمَلُ فَادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ / مِنْ هُنَا مَرُّ وَجْهِ الْمَذَابِيحِ فَاشْتَعَلَتْ هُدْنَةُ (موقع فخاخ الكلام)

يتناص الشاعر مع الآية الكريمة: ﴿يَا أَيُّهَا الثَّمَلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطَبْتَكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ...﴾ (الثل ١٨) **إلّه يذكر العبارة "أيها الثمل"** خارج قوسين بحذف "يا"، ويصيف الماء إلى المعردة "ادخروا" واللام إلى مساكينكم فتعير البنية القرآنية إلى شكل قرآني متغير وبهذا يرى أنّ هذا النوع من التناص أيضاً لا يخلو من ملاحظات نقدية

ومن هذه النماذج الإيجابية ما نراه عند البياتي، عندما يقول في قصيدة له: **الفقرُ الأعْمى يَبْطِنُ الحُوتُ / وَأَنْتَ فِي الغُرْبَةِ لِاحْتِيا وَلَأَغْوَتِ (البياتي، ١٩٩٠م، ٢٢٢/٢)**

يسترفد الشاعر من القرآن الكريم لتجربته في الغربة التي يعاني فيها الولايات، فيناص مع الآية الكريمة:

﴿إِنَّهُ مِنْ يَأْتِ رَبِّهُ مُجْرِماً فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَا﴾ (طه، ٧٤)

فنلاحظ في المثال رعاية كافة الشؤون الأخلاقية للقرآن الكريم ورعاية قدسيته مع ذكر أجراء منه. والأفضل من ذلك ما جاء به أحمد مطر، وهو صورة إيجابية تماماً في هذا النوع حينما يتناص في قصيدة "الخلاصة" (موقع متديات الهامل)، فيقول: أنا لا أدعو...إلى غير الشراط المستقيم/ أنا لأهجو/ سوى كُلِّ عُتْلٍ وَزَلِيمٍ/ وأنا



أَرَضُ أَنْ تُضِيحَ أَرْضُ اللَّهِ غَايَةً / وَأَرَى فِيهَا الْعَصَابَةَ.  
فيه تناص مع آيتين: «أهدنا الصراط المستقيم» و«ولا تطع كلَّ خلافٍ مهين، هتارٍ  
منشأٍ بنعيم، مناعٍ للحيرِ مُعْتَدٍ أثيم، عَتَلٌ بعدَ ذلكَ ذَنِيم» (القلم: ١٣) فالشاعر أغنى  
قصيدته دلالةً بعدَ توظيفه معنى الآيتين الكريميتين في محله محققاً فيه الهدف المنشود

#### التناص الإشاري

يخيل للمرء أنه التناص الأفضل، حيث يُصان فيه الشعر من التلاعب بالآيات وهو  
بالطبع بعيد عن التحدّي للقرآن، مع احتفاظه بجوهر الدلالة عن طريق الإشارة المركزة  
بالاعتماد على لفظة واحدة أو اثنتين غالباً، كما أنه يتميز بالقدرة الكبيرة على التكيف  
والإيجاز مع الدقة في التعبير حيث تثير المفردة المستحضرة مشاعر المتلقي. وإليك  
نموذجاً لهذا النوع من قصيدة «عذاب الحلاج» للبياتي:

صَمُكُ بَيْتِ الْعَنْكَبُوتِ، نَاخُكُ اضْطَارُ (البياتي، ١٩٩٠م ٩٢،

الحديث عن مفردة العنكبوت وهي صورة البيت الواهن المستحضرة من الآية  
الكريمة

﴿مَثَلُ الَّذِينَ أَحَدُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْبَاءً كَمَاثِلُ الْعَنْكَبُوتِ تَحْدُثُ بَيْباً وَإِنْ أَوْهَنَ  
الْبُيُوتِ لَبِيتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ (العنكبوت: ٤١)

فعندما تردد الحلاج في التحلي عن الفقراء أو مساندتهم، بدأ الشاعر يصف موقفه  
هذا الممثل في الضمت ببيت العنكبوت؛ وهو تناص وفيه تشبيه رائع  
كما يقول البياتي في قصيدته "سفر الفقر والثورة"،

أَتَنْطِقُ هَذِهِ الصَّخْرَةَ؟ / وَتَفْتَحُ فِي عِدِّ فَاهَا / وَيَجْرِي الْمَاءُ مِنْهَا فَطْرَةً فَطْرَةً / وَتَنْبُتُ  
فَوْقَهَا زَهْرَةٌ (المصدر نفسه: ٤٨/٢،

من البديهي أن هذا النص الشعري يستدعي الآية الكريمة التي تشير إلى حصول بني  
إسرائيل على الخيرات بعد الجذب والجفاف، وذلك بعد تفجير الحجر على يد موسى  
وهي: ﴿وَإِذَا اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ، فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ، فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَا  
عَشْرَةَ عَيْناً، قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرِبَهُمْ﴾ (البقرة: ٦٠،

يتساءل الشاعر نفسه ويخاطب الشعب المضطهد الصامت ويحرّضه على الثورة أملاً



بأن يجري الماء وتخضر الأشجار وتثبت الأزهار، كما يرسم الصورة نفسها في مشهد عاطفي آخر فيقول في قصيدة "الحجر":

اللبل طار، طالت الحياة / أين يا ربة! / شمسك تحيي الحجر الرميم / وتشتعل الهشيم

(المصدر نفسه: ٨١/٢-٨٢).

يشير البياني إلى حالة الجذب والعقم والتفاس الذي يسيطر على المجتمع لعدم وجود الحصب (الثورة) مما يضطر الشاعر إلى أن ينتظر المعجزات الإلهية، وذلك بتوظيف مفردة "رميم" بالإضافة إلى الاحتفاظ بمعنى الآية الكريمة: «وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا، وَلَيْسَ خَلْقُهُ، قَالَ مَنْ يَحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ» (يس ٧٨).

ويسمى الشاعر العراقي "حازم رشك التميمي" ديوانه "ما رواه الهدهد"، العنوان الذي يحوي مفردة ذات مجال تناصي، وهي الهدهد، فيقول في قصيدة "لوح إلى الأبداء" (موقع متدييات مكتبتنا العربية):

كنا صغاراً / ما انتظرنا هدهداً / يأتي من المجهول بالأنباء

فيدكر الشاعر مفردة الهدهد مستوظماً الآية حتى يعرف ما هو مجهول بالشاعر مع الآية الكريمة.

«وَتَقَعَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِي لَا أَرَى الْهَدَّهْدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْعَائِيْنِ» (الشمل: ٢٠)

وأحمد مطر عندما يذكر لفظة "قاييل"، ينقل لنا قصته مع أخيه في قصيدته "الفننة اللقيطة" (مطر، ١٩٩٦م: ١٥، قائلاً:

اتان لاسواكما، والأرض ملك لكما / لوسار كل منكما بخطوة الطويل / لما التقت خطاكما إلا خلال حيل / فكيف صاقت يكما فكنتما القاتل والقبيل؟ / قاييل يا قاييل... / لو لم يحه ذكركما في محكم التزليل / لقلت: مستحيل! / من ررع الفننة ما بيكما / ولم تكن إسرائيل.

يخاطب الشاعر قاييل ويتساءل عنه سبب الصراع مع أخيه بالرغم من سعة الأرض وكبر مساحتها كصمان للسلم والأمان وبالرغم من غياب إسرائيل آنذاك حيث يحسبها الشاعر أساس كل بلية أرضية ويدعي أنها أم المصائب، وبهذا يستنكر إسرائيل بشدة ويدينها. ثم نلاحظ في المثالين السابقين اتخاذ موضع الجد في الدلالة، وذلك دون تلاعب



بشكل الآية الكريمة "أو المسى بقداستها

ويقول مظهر النّوّاب في "قصيدة من يوروب" (موقع فخاخ الكلام)،  
آه يعقوب ، راضب بيبك فما افترس الذئب يوسف / لكنه الحب / آه من الحب  
في الأمة العربية اه ها هذ وافف في العراء أدوهم / خطئوا رقماً في الحياة  
وهو تناصّ مع الايتين الكريمتين.

«قال قائلٌ منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في عيابة الحبّ يلتقطه بعضُ السّيارة إن  
كنتم فاعلين» (يوسف: ١٠) و«قلّوا يا أبانا إنا ذهبنا نسبق وتركنا يوسف عند متاعنا،  
فأكله الذئب وما كنت غوّس لنا ولو كنا صادقين» (السورة نفسها: ١٧)  
فيشير إلى المفردات "يعقوب، الذئب، يوسف والحب"، ويوظف الايتين الكريمتين  
دليلاً في هذا المشهد المروّع بأجمل صورة، يفضح فيها حكام الأمة العربية ويكشف أفتنة  
الخيانة عن وجوههم والأخيرة للجواهرى في تناسخ الفرائى، حث يقول في قصيدته:  
"على حدود فارس" (الجواهرى، ١٩٣٥م، ج ١ / ١٨٦):

ليس يبقى النّفس أمّوّ من هو / إلا إذا كان من الطّوبى واق

يشير الشاعر في هذا البيت إلى مقردة «واق» بقى وردت في الآيات الكريمة.  
«وما لهم من الله من واق» (الرعد: ٣٤) و«ما لك من الله من ولى ولا واق»  
(السورة نفسها: ٣٧) و«وما كان لهم من الله من واق» (الغافر: ٢٢)

مع رعاية أسلوب التّفى؛ فباتى بكلمة "ليس" بدل "ما" التّافية، وهب للبيت معنى  
خلق غنياً يبدى فيه بأنّه غير مضمون من الذئب وهو حقّ. هذا تناصّ دون أى تلاعب  
بالبنية القرآنية أو المسى بكرامتها

#### التناص الامتصاصى

هو استلها مضمون نصّ سابق أو مغزاه أو فكرته وإعادة إلى صياغة جديدة  
في نصّ جديد قد يكون من دون ذكر ألفاظ أو مفردات من النصّ السابق، بل بشكل  
امتصاص وتشريب الفكرة أو المغزى، (حلبى، منتديات سّار تايمن، وهو من أصعب أنواع  
التناص وأعقها حيث تظهر من خلاله مقدرة الشاعر بلاعبه في اشتقاق المفردات لصنع  
لغة حديثة بدل اللّغة القديمة مع خلق مضمون فكرى جديد. هذا النوع من التناص



أكثرها صيانة من المزالق حينما يكون قرآنياً بعيداً عن التلاعب بالأسلوب والشكل القرآني. وحير نموذج له ما نلاحظه في قصيدة "الحجر" للبياتي: (البياتي، ١٩٩٠م: ٨٢/٢) عصا سليمان على بلاطة الزمان / وهو عليها نائم، متكئ، يقطان / ينخرها السوس، فيهوى مينا زميم

في هذه القصيدة يمتص الشاعر معنى الآية الكريمة عندما تتحدث عن قصة "سليمان" (ع) حيث ظل واقفاً بعد فوته متكئاً على عصاه إلى أن أتت دواب الأرض على عصاه

﴿فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ، مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ، تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ﴾ (سبا)

١٤

والملاحظ أن الشاعر يمتص معنى الآية الكريمة ويصوغها في مضمون فكري جديد، دون ذكر أية مفردة منها وذلك بتغيير المفردة القديمة "المنشاء" إلى كلمة العصا وذكر سليمان صاحب القصة وبهذا يظهر البياتي استمرارية الموت من خلال غيبته ونفيه وقد يحصل التناص الامتصاصي بتغيير مفردة قرآنية اشتقاقياً كما في قصيدة "سارق النار" للبياتي أيضاً.

وسارق النار لم يترخ كما دته / يسابق الريح من حان إلى حان / ولم ترل لغة الآباء / تبعة / وتحبب الأرض عن مضايحه القاني / ولم ترل في الشجون السود رائحة / وفي الملاحة من تاريخه العاني / مشاعل كلما الطاعوث أطفأها / عادت تضيء على أشلاء إنسان (البياتي، ١٩٩٠م: ١٤١/٦)

نلاحظ أن التناص الامتصاصي في الشطرين الأخيرين مسئلهم من الآية القرآنية: ﴿يُرِيدُونَ أَنْ يُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ، وَيَأْبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُنِيرَ نُورَهُ، وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ﴾

(التوبة: ٣٢)

عندما يقول: «كلما أطفأها، عادت تضيء»، دون ذكر أي مفردة سوى تغيير اشتقاق واحد وذلك بتغيير مفردة "يطفئوا" إلى أطفأها، مع احتفاظه بالمعنى المنشود. في هذه القصيدة "المضطهد والمنفى والمعذب" هو البياتي الذي يحمل شعلة الحياة لينير البشرية متحدية الطاعوث، مستمداً قواه من الإرادة الإلهية مسئلهم من الآية الكريمة: ﴿وَيَأْتِي



«لَا أَنْ يَنْمُ نُورُهُ»

وقد يحصل التناص الامتصاصي بنقل جزء من الآية الكريمة كما في قصيدة للسياب (السياب، ١٩٧١م: ٦٤٥).

أَقْضَى نَهَارِي بِغَيْرِ الْأَحَادِيثِ غَيْرِ الْمُنَى / وَإِنْ عَسَسَ اللَّيْلُ نَادَى صَدَى فِي الرِّيَّاحِ /  
أَيُّ... أَيُّ، طَافَ بِِي وَانْتَقَى / أَيُّ... يَا أَيُّ / وَيَجْهَشُ فِي قَاعِ قَلْبِي نَوَاحُ / أَيُّ، يَا أَيُّ.  
يقوم الشاعر بتحويل البنية القرآنية إلى بنية شعرية بصورة تقديم وتأخير، وذلك بتقديم الفعل "عَسَسَ" حتى يخلق السامع عن زمن النهار الذي يشعر فيه بالغربة والناس مضطربون ومنشغلون بالقضايا اليومية ساهون عن السياب الراقد في إحدى مستشفيات لندن. وبهذا يختص السطر الثاني من القصيدة قوله تعالى:

﴿وَاللَّيْلِ إِذَا عَسَسَ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾ (التكوير: ١٧-١٨)

يتضح مما سبق أنَّ التناص الحسن يمكن أن يتحقق في جميع أنواع اللفظية أو الشكلية ولا يختص بشكل خاص من أشكاله الظاهرية ولكن بعضها أجمل وأحسن، كما أنَّ بعضها أكثر تعرضاً للخطأ

#### النتيجة

يمكن القول بعد دراسة نقدية مجملة لعدد من قصائد شعراء العراق المعاصرين إنَّ النماذج المفصلة للتناص القرآني بالجزم والقطع، هما الامتصاصي والإشاري، لأنهما أقل أنواع التناص وقوعاً في المزالق والزلل، وبهذا يمنح الشاعر شعره عمقاً وفنية ويزداد شعره روعة وجمالاً مراعيًا الخطوط الحمراء في حفظ كرامة القرآن الكريم وقديسيته، بينما أنَّ الاقتباس يشكليه الكلي والجزئي قد يمس كرامة القرآن الكريم أحياناً.

#### المصادر والمراجع

قراء نكريم.

ليبيقي، عيد لوهاب. ١٩٩٠م. الديوان، بيروت. دار العودة.

الجوهري، محمد مهدي. ١٩٣٥م. لذيون، لتجف: مطبعة لحرى



جربوع، عزة، ٢٠٠٢م، محلة فكر ويدهج «التنافس مع لقرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر»، العدد ١٣

السيّاب، بدر شاكّر، ١٩٧٩م، ديوان بدر شاكّر السيّاب، بيروت: دار العودة.

مطر، أحمد، ١٩٨٤م لافتات ١، الكويت. لانا

\_\_\_\_\_، ١٩٨٧م لافتات ٢، لندن. لانا

\_\_\_\_\_، ١٩٨٩م لافتات ٣، لندن. لانا

\_\_\_\_\_، ١٩٩٢م لافتات ٤، لندن. لانا

\_\_\_\_\_، ١٩٩٤م لافتات ٥، لندن. لانا

\_\_\_\_\_، ١٩٩٦م لافتات ٦، لندن. لانا

\_\_\_\_\_، ١٩٨٩م، ديوان لتساعة، سدر: لانا

ميرزا، فر مرز، وو حدي، ماشاء لله ١٣٨٨ش، «زويط بينامتي قرآن يا اشعار احمد مطر»  
دانشگاه بهنر کرمان، شماره ٢٥

مواقع إلكترونية

أديب كمال الدين، الموقع

<http://www.adeb.net/forums.com/maka-at%20an%20alshاعر m5.htm>

حبي، أحمد طعمة، ٢٠٠٩م، أتمكنا في التنافس الشعري، شعر اليباق شوجا، منتديات ستار تايز، الموقع.  
[www.startimes.com/asp/117211649](http://www.startimes.com/asp/117211649)

رشدك التميمي، حارم، موقع منتديات مكتبتنا العربية

<http://www.a.maktabah.net/vb/showthread.php?t=031>

النوب، مطر، قصيدة من بيروت، الموسوعة لعمالية للشعر العربي، موقع فصاح الكلام،

<http://www.adab.com/modules.php?name=sheer&dowhat=shqas&qid=64128>

المامل منتديات

<http://www.e.hame.net/2009/showthread.php?t=506027>





کتابخانه عمومی

د. محمد عبد المطلب

ثم تأتي المتبعة الأسنرجية التي تقدم العالج لثاني شروحا  
بالماتج لأول للدلالة باعتبارها وكثرة استحرك الأساسية ، أما  
لحظوة ( لتاريخية ) فهي تعبر عن ربط بعض المفصوص  
لعامة وبمدي اقباله عنها ، أو بعبارة منها : أو على سيطرة  
حد العبر على الآخر ويورد في هذا الأسر أفضة اذا انصل  
لتحرك التاريخي بمناج فيه طبيعة الكبره او تصبح الظاهرة  
عابلا مشتركا يقضى مساحة واسعة ، ثم تتسع مساحة  
التوقع ، وتكون د رمود بعض التي تؤدي أحيانا إلى توحيد  
نفسه ، بدنه ، لأنه شارك في تعميق الإبداعية على جوه

(1)

عبد المطلب بن أبي نديم الجعفي في سنة ١١٠٠ هـ  
عبد المطلب بن أبي نديم الجعفي في سنة ١١٠٠ هـ  
عبد المطلب بن أبي نديم الجعفي في سنة ١١٠٠ هـ  
عبد المطلب بن أبي نديم الجعفي في سنة ١١٠٠ هـ



نكن يلاحظ أن الخطوة الثالثة تعتمد على تفسير النص ضمن فرضيات رمزية وتكوينية ، ومجاراة تفكيرك لبناء ، ثم إعابته مرة أخرى من منظور قد خله مع غيره من النصوص وهذا كله يقتضي نوعاً من التجرد التام للمفسر ، واعتدال نظريته التحليلية ، حيث يقدم رؤية موضوعية شديدة انفتاح تتعد عن الجدس والتحصيل ، وتعتمد على الاعتماد مع الحقائق المعبرية في ضوء مثلها التاريخي والعنى

## (٢)

ويجب أن يدرك أن أكثر المدعى أصالة من كان مركبه لغوي د طلبة مركمية بمعنى أن الروايات السائدة قد وجدت فيه مصداقاً لحدوثها لاستقلالها ومن الحقائق التي يجب أن تعرف بها أنه لا وجود لمدعى بطلان لنفسه ، وأما هو ممكن — في جانبه الأكبر — من خارج ذاته يوعى أو يدعى — ولتحقيق عمقه التعرف عليه يجب أن يوصد لحطوط لأجله عليه من هنا ومن هناك ، هو الحد من ذلك

بمعنى

والأدب نفسه من هذا القبيل  
في الغرب والشرق على السواء  
سرى لا يقلل هذه الظواهر بص عليم أو كذا بقول ولا  
مدرك ( أنه نص بلا ظن لأن النص المدعى لا حاكم أي قلبه  
شكل لازم

وبما كانت ظواهر النصوص بالنص لا يرى على وجه  
لعموم ، فإن اتحدتها بالنص شعري به خصوصيته إذا  
من خلالها يصبح إنتاج الشعري تملاً واستعادة مجموعة  
لنصوص القديمة في شكل جفج أحياناً ، وحتى أحياناً  
جوى ذلك أن المدعى لا يتم له البصيص الحق ولا باستيعاب  
ما سبقه في عجالات الأبدع المتقلبة وهذا الأمر قد كان به  
وجوده في الدرس لعربي القديم ، ومن ثم كانت فعاليت ، عم  
ليسان ، هائلة على المعرفة بعلم العربية باعتبارها أدب  
بوصف الأصبغة ، ثم يضاف إلى ذلك المعرفة بأدب العرب  
وأمثالهم إلى جانب الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم  
سور

والانداد في الماضي والمستحضره من أكثر الظواهر فعليه  
في عملية الإبداع ، تحدث نفس يؤدي إلى تشكيل  
تأخيلية قد تميل إلى تماثل أو متخالف أو لتناقض ، وقد  
كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس  
أدى يصل في بعض الأحيان إلى درجة ( التخصيص )

ووعى الدرس العربي القديم ظواهر التماس فكان على  
درجة عالية من الحذر والدقة ومن ثم أخذ الوعي طبيعة  
تحليلية تتنزل إلى صهور التداخل في أدق عناصرها ،  
متعدد — في هذا المجال — مجموعة من المصطلحات  
اشخاصية التي تحيط بظاهرة جزئياً ، وبهنا هنا مصطلح  
( الاقتباس ) الذي يمثل شكلاً قنصياً يرتبط مدلوله اللغوي  
بعملية ( الاستمداد ) التي تتيح للمدعى أن يحدث التبرجاً في  
أماكن محددة من خطابه الشعري ، بهدف إفساح المجال  
لشيء من القرآن ، أو الحديث النبوي ، وهنا يجب أن يوضع  
في الاعتبار ( القصد السقي ) ، ومادام التماس قد دخل دائرة  
( انصرص المقدسة ) فإنه من الضروري تحليل النص  
المدعى من سياقه الأصلي يصبح — عن نحو من الانشاء —  
حرراً أساساً في السنة الحاصره

## (٣)

واديوان محمد عفيفي مطر ( أنت رعدنا وفي أعصاؤك  
يدحد د بده لسان الاقتباسي بشكل موسع —  
بعد بدخل الصيغة لقراءة في ديوان حتى لتكاد  
تسيطر عليه سيطرة كاملة و إذا كانت العلاقة بين النصوص  
المدعى علاقة جوار في معظم الأحيان ، فإن العلاقة هنا قد  
أخذت نهجاً آخر حيث تسيطر النص الغائب على الحاضر على  
مستوى الحربي والكر

والمطرود الاحصائية قد تساعد هنا على تحليل هذه  
الحقيقة ، إذ تبلغ ظواهر الاقتباس مائة وسبع عشرة ظاهرة ،  
هنا كانت قصائد الديوان تبلغ ست عشرة قصيدة ، فمن  
سنة برود احد مرده كل نص يبلغ سبع مره تقريباً وهي  
نسبة برود مرفعة ، فقيس نفسه برود الظاهرة في ديوان  
( يتحدث الطمى ) — مثلاً — حيث تبلغ القصائد ثمانى  
عشر قصيدة ومجموع مدرك لتنام اقتباس لا تتجاوز  
مرتين في الديوان كله ، أي نسبة البرود في النص الواحد  
١٨ / ٢ ، مع أن لديوان نفس الشاعر .

كما أن النسبة مرفعة إذا قيست بنسبة انرد في ديوان  
محمد أبو سنة ( مرياً لنهار البعيد ) إذا تبلغ قصائد  
ديوان خمس عشرة قصيدة ، ولم يرد التماس القرآني فيها  
لا مؤثر بنسبة ١٠ / ٢

وإذا أضفنا إلى ذلك نمط الديوان البناء لشكلي للأسلوب  
نقراى فإن اسانج يسوق أي ظاهرة تناسية في شعر  
الحداثة خاصة إذا كان التماس موهبا بمطعة الاقتباس  
أو بمعنى آخر ، إذا كان التماس دعلاً في استمداد بعض



الأهمية المحورية لسائقين عليه إلمام الأليات المستعملة فيه  
تلازمية

هذا المجزوء الرابع منه يهتم بالأساس على مسحة جغرافية  
وتنمى من دولة الوطنى الذى يهتم فى الانتقال من  
الطريق واهل انوارى مناسباته او بمعنى آخر  
سببها لصناعة لقائهم تلعب فيها

أما المحور الخامس والأخير فمفصلة تأتي من طبيعة الإشارة لسفولته ، إذ أنها لا تسير في أية بعينها ، أو إلى أيّ جانب محدد ، و هي الإحالة فيها مع على الكتاب الكريم في حملته فلو أنب أحدا مسار أنه في الاعتراف ، لتفوق المحور الأخير على غيره من المحاور كلها

واستمر في منحور الأول الذي يتطابق مع (التركيب) لا معقود - يذكر على أن هذا التعمد قد جرت في مرة

يحيى القصير ، لسعري ، والصبي ( احبب ) لقري  
 حبيب ، وبعصب ( للاحم احباب اخرى ، ويكن في منطقته  
 حادثة حبس وله

طبیقتہ یسے انراکب انی سنت  
شد بعد بمعنی طبیعت  
کے نشتر — فی بعض اوقات —

مجموعتيه والحدود السعي إلى يكون استعمال مع التوكيد  
الفرمي على أنه ليس منه وإن كان قد لا يفي أن ورد الفعل  
الذي يتلقى يعود بالنصب إلى المصدر في الأثر كجمعية  
سيرة وبعد في النظم من قد يحمل لصفة واحدة  
بعض فهو من اللاتية بقرائية التي كدسها من سيرة  
لاول

وأما الطواغيت التي سأل عنها في هذا الخبر أن يحسن  
سر تكيف لقواته فندرج في النص في شكل قوائم من بينها  
بعض من : بل قد تودي بطفلة لرائية قوية من وضعها  
لاور ، مجهود من الاممصاص ( سكر ولوطني ) على  
سعيد واحد

يقول عقيقي مطر في حرة نيس وقتها إلى  
تعبص عيونك تبص يا سفا  
أحرجول من لأصر كد حد سيد  
لعه لست منها<sup>١</sup>  
سحرت الصماعة في الأسطر حركة معكولة بعدا يعصده



لمستحدث شخص أو مصنعة الأسماك ، حيث تأتي الأجر ر في  
 سطر لاور مع تأتي أسماكها في سطر تأتي من ان  
 حركة الصنعة تأتي على نفس السطر في المصير كور ، ان  
 يتقدم الآخر على الأسف وكل هذا السطر في حركة  
 بصياغة يمثل محاولة تصفحه مع النص القرني وصور  
 عنهم وقال يا سقى عن يوسف وايضا عبيد عن آخر فهو  
 كظم ( ١ )

فانقلب قائم على اسكن ححه من حيث ان يصار  
 ( ١ ) ( ٢ ) ( ٣ ) ( ٤ ) ( ٥ ) ( ٦ ) ( ٧ ) ( ٨ ) ( ٩ ) ( ١٠ )  
 ( ١١ ) ( ١٢ ) ( ١٣ ) ( ١٤ ) ( ١٥ ) ( ١٦ ) ( ١٧ ) ( ١٨ ) ( ١٩ ) ( ٢٠ )  
 وهو ( ناص الغير ) في كل سطر في ط  
 هي دائره الاحرار التي كانت في الالة تكوينة بسبب ما حر  
 يوسف عليه سلام و في نص الشعرى بسبب عده اداء  
 عن عبيد ( خروج من الارض ) لخروج من صا

في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط

سكن على تقاربه و حدث تغيير كل في سبب اسبحة  
 يقول اسما

في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط

و يتأخر هذا مع كل مصنعي المصير فحجم مع قويه  
 تعالى حتى في كل واحد من هذه ملة في كل واحد  
 وحده مسكنكم

بالصنعة مرساة في كل من النسخ اعني مستوي  
 بجميع الحقيقي ، سيما ان نص الشعرى يمثل بعض الصنعة  
 ويقلها إلى مستوى محاري عديم يربط انما بالاهل في

كما أن إلهام الموضوعي يكتاز قريبا عن اطار العربي إلى  
 نوع الآية و حدها  
 لا يحصىكم سليمان وحبوبه وهم لا يشعرون « وهذا  
 يدبر لكم من الله ما لا تعلمون  
 والأرض يعمل بالبراء وعلمة لفتل

فدعوا يعمل ( اسكن ) في ( ١ ) ( ٢ ) ( ٣ ) ( ٤ ) ( ٥ ) ( ٦ ) ( ٧ ) ( ٨ ) ( ٩ ) ( ١٠ )  
 اسبابه في كل من الصبيعي ، مع الفارق بين لتفسير القراني  
 ر لتفسير الشعرى على وجه الإطلاع

اما انصافه بناسة فممكن عنها ما نوعا من التقاس بين  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط  
 سبب في كل سطر في ط

في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط

في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط

في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط

في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط

في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط  
 في كل سطر في ط



مجيد - على هذا - راء امر الامر ، وهو راء ايجاس  
بالضرورة ، قد قامت الية انكرمه ، مسبح في الارض  
في الاستجابة - غير الماسوه - مسحق بالذبح في  
عن الشاعر وهذا الشاعر يرجح بطر ويلو صده المص  
يقب في لاقو ويسبح في الأرض ١

على ان يلحظ هذا بتقدير في لسبق في ، كلف يحظ ان  
لاستحسانه مع بكر بقصد ووعي بالامر الصادر في الآ  
بكرمه ، وإيم انحر انصاعى كان حاصف لصعد  
لحفوظ من المعجم لغري قيم سوفيق على الحمة  
وتحفظ هذه الصورة لتباضية انريده آخر الظاهر  
الباضية على برصدها في هذا المحور وهي تقوم على  
( لتوليد ) ، أى أن انص يحصر يستولد انص الغائب  
معنى انصاف ويتحيز من خلاله ، وهي ظاهرة فرقة إلى حد  
ما من الظاهرة ساذجة عنها ، ومن تمسرت عليها بعض  
الإمكانيات الاستقلالية بني بصرف اجانب ابتدحي

يقول الله تعالى في سورة يس : قال الذئكر انص  
وسعة فتهجروا فيها ٢ هذه الآية مفرقة بسده  
تساع أرض لله ، يولد منها انص شعري صفة دلالة  
حين انص لله ، انص حركه انص في صند  
والنص

كما رجلا ومرة ، وينبأ لغة ساذجة فانه انص بده  
نص نصل ونوق حسن يكشف بين الأهل واليهود في آخر  
نص انص

بالصناعة تتحرك في الأسطر من خلال صمغ المكاني  
لدى برون من صمغ لحم ان البنية لتي يحوي رجلا  
ومراة ) وسبها علامت شاعر بنو صل وسوء بلفظ هذا  
الطوف و دات فان منطق الدالة يقتضي لاسيلا للوقع  
ذنه بركم أن ( أرض الله راسه ) فقد وصفت الحركة إلى  
( انصها ) فالنص الصناعي قد تم على انص انص  
رض الله + وسعة  
رض الله + حرها

مع ملاحظة انص المكاني إذ يقدم لال ( انص ) على  
لنركب لاصاق ، فينص انركب الدلاى بيه ، بينما يتحرك  
( وسعة ) في النعير بقراني ليكون مركز الدلالة هو كون  
( الأرض لله ) سواء انصفت بالانصاع أم بصيق



وليس معنى حصر الظاهر على هذا ، نحو أن كل مفرق  
تباض في هذا لحوور تأتي مصوية بالضرورة تحتها ، وبما  
معناه أن معظمها يندرج داخل هذه الضمة هو ، ويقترب منها في  
قل لأحوال ، وصيغة البحث لا تسمح بحوص كل تباض  
محور ، ومن ثم كان الاكتفاء برصد ظواهرها اساره

## (٥)

أما المحور الثاني الذي يتبع دخول معقدة مرتبة في  
أديون ، عرصد التباين فيه يحتاج إلى قدر من  
الاعتماد على المفردات وحدها لا يمكن أن يقود إلى وصف  
ابتدحي ، لأن المفردات قبل التركيز لا يحصرها أحد دون  
حر ، وهي تفسر خصوصية حر حر بفرقة في تركي  
لا ، ثم محور التركيب في سياق تأليا

بكر برعد هذا اسخل المتعق عليه ، يلحظ ان هذا المفردات  
عوبة انكسار هو مشر صافيه سبعة بدجولها في التراكب  
بفراسة ، حتى يصح لما يقول إنها مفردات قرسة ، حتى  
رعد ، وهو توصيفه المصوية يطرحها هذا  
بقدره ، على انكسار في تركي ، ما اشاعت بيه بعضاً من  
عواصمها ، ثم لم يبق على ظواهر تناص

والمفردات التي جاءت عن هذا ، نحو لطف ثلاثاً وثلاثين  
در ، من ، لا ، انصها تودد حرة  
، حدة ، انصها برعد ، حدة ، حدة ، وهي حرة ، من  
بصغة عدلية ، لاسية

من صمغ بفرقة ، من ، سر ، ح  
عنى ، من ، انص ، عرصد ، من ، نصي ،  
ستون

ومن بصمغ لاسية ، بكم ، مساح ، حمر ،  
عد ، - نهر ، - رجم ، - حمار ، - بكون ، - حمر  
رجم ، انكسار ، حمر ، رعد ، انكسار  
حر ، لال ، حمر ، رجم ، حمر ، حمر ، حمر  
سبع ، حمر

وتكاد تكون بعض المفردات قريبة حاصلة لأن تودد في غيره  
قليل أو بادر مثل ( كسم ) ( رمل ) ( تدرسي ) ( رجم )  
( إيلاف ) ، وبعضها يحدد خصوصية من دوره أسبق ،  
حتى إن نعر صيفته لاشتباقه لا ينفص من ابتداء  
القرسي ، ففي قول لشاعر في ( رجم لجر )







٢٠٠٠ هـ . . . . .  
 وحسن بعض . وبعد . . . . .  
 معا ، على معنى أن الدلالة في مثل هذه الأسبق تكرر منه  
 الحركة من الداح إلى الجرج ، ومن الجارج إلى الداح  
 . . . . .  
 هذا المرجع من مفردات العالم أو من مفردات بعض  
 . . . . .

وفي هذا الديوان نلاحظ أن الاستدعاء المتعدد كان يعود  
 حيا بعد العصور حقيقتا في كثير من أية وأحيانا أخرى  
 يعود إلى بعد لعناصر انقضية التي يعود كل عنصر منها إلى  
 . . . . .  
 . . . . .

٢٠٠٠ هـ . . . . .  
 حيث يستدعي لسطر ثلاث مرات كريمة سائر سبعة  
 دلالة ، التي قصص أمرا فيه لاسوق مع قولته  
 كذلك قد يخلق ما يشاء إذ قصير من حيث يقول به كـ  
 فيكون . . . . .  
 . . . . .  
 ويوم يقول كـ فيكون . . . . .  
 المصدر وحده لمصنفين ثم يصر الشعري و . . . . .  
 وتذكره في علكه . . . . .

وعر اسحق سائر سائر في السد  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

حدث سبب سبب . . . . .  
 لاستدعاء فيحصر قوله معنى  
 . . . . .  
 وسوقت الأرض منور بها ، (٢٧) وقوله . . . . .  
 وجعل أمة النهار مصورة . . . . .

واندهش في هذا محور أن تزداد كثافته للاستدعاء حتى  
 يصل إلى سبع أيات دفعة واحدة فيجمل لصر الشعري  
 من دلالة ما يحضر فيه طبقت فوق بعض ، ويحتاج المتلقي  
 للوصول إلى بعد إلى الإلمام بالسبب انفرادية سمعه  
 كغنية امتصاص بعض بها خاصة إذا كانت الإشارة  
 لباضية شديدة الإيجاز

يقول عفيفي مطر في (مدخل في بكاء السلاسل)

هذا بيت يا ابن أسير انديعه  
 يا ابن معلقة الشعراء يا ابن الحوامه<sup>(٢٦)</sup>

حيث يتم حضور مدح سبع سور قرآنية هي : مدح -  
 نصبت - لشورى - البرخف - الباقية - مدحان -  
 لأحباب مع ما جعله المدح (جم) من احتمالات  
 تفسيره و . . . . .  
 د لاسه كثره

## (٧)

وصيغة محور الآخر تقوم على إحالة الكلية ، على معنى  
 أن خطاب الشعري لا يقتصر مفردة أو تركيب ، أو ية  
 بعضها ، بل يعتمد على التعامل مع إشارة بصرية تحليل إلى  
 النص القرآني لأنها تختص به ، ولا يمنع هذا أن يكون لسان  
 . . . . .  
 معي . . . . .

وفي هذا لسان ويرد مفردات ( السلاوة ) و ( الآية )  
 . . . . .

وبد ( السطر ) بـ ( الطير ) . . . . .  
 وتثليث في أفق وبسبح في الأرض<sup>(٢٨)</sup>

تسقط سلاوة في الدوران التي تحليل إلى النص  
 القرآني ، وإن استعملت لغير القرآن ، لكن يربط الإحالة  
 انداخل النص في السطر التالي عنها ، حيث إن قراءة السطر  
 تستحضر قوله تعالى ، فسبحوا في الأرض أربعة  
 أشهر . . . . .

وبعض الآية ( أيضاً من الفاظ الإحالة القرآنية ، ولا يبقى  
 هذا أنها قد تحين إلى غير القرآن لكن الاستدعاء الأول . . . . .  
 عائداً - ما يشير إلى الكتاب الكريم  
 بقول الشاعر في ( أو الحنم آخر الحنم )

فستبته  
 والمراء  
 أولها موتك لاية الواضحة<sup>(٢٩)</sup>

حقيقة إن دلالة ( الآية ) قد تنصرف إلى العلامه ، لكن  
 استكمال اسبق يدع بالاحالة لقرآنية إلى الموقف  
 شعري . . . . .



واجرهم — حان ومثل — هجواً جميلاً فكل بما عنده  
 ح — عانو صبح أن الصياغة تكاد تكون خالصة ( الفرة )  
 حتى يوافق مع ( ذه ) من ناحية ، كما أنها من ناحية  
 أخرى تستحضر النص القرآني مباشرة في نهاية السقف ،  
 حيث يتداخل مع آيتين دفعيه واحدة ، هما قوله تعالى  
 « وأصبر على ما يقولون واهجرهم هجواً جميلاً » (٤٦) ،  
 وقوله « فتقطعوا أمرهم بينهم زبراً كل حزب بما لديهم  
 فرحون

ولفظ ( الفاتحة ) أيضاً من الألفاظ الموعلة في خصوصيته  
 بقرآني . ومن ثم يكون حضوره صاحب نفس الإحالة التي  
 لاحظناها في اللفظين السابقين ، بل يضاف إليها هوامش  
 صافية تتصل ( بأبدع ) على وجه العموم . ومن الملاحظ أنه  
 عند التعرض مع اللفظة — كما في سابقه — يتضح  
 تميزه من شديداً أن تؤكد إحالة مصدره منها ، وتصبح  
 هذا في قول أساعر

فأصعد  
 هدى عشيرتك لأقربى دم يكتب السعد نصي  
 والأعصم  
 دم تتسلسل فيه لبوات وشهداء  
 الكتائب والصراحة الفاتحة (٤٧)

فالتعبير التعبيري يستدعي آيتين كريمين ترشحان  
 لعملية الإحالة في دال ( الفاتحة ) ، هما قوله تعالى « فأصعد  
 بما تؤمر وأعرض عن المشركين » (٤٧) وقوله « وأنذر  
 عشيرتك الأقربين » (٤٨)  
 كما يضاف إلى ذلك بعض أدول التي تنتمي إلى حقن  
 ( الذين ) بوجه عام مثل  
 ( لنبوات ) و ( الشهد » ) .

## (٨)

وخارج إطار هذه النماذج التي عرضنا لها ، نعرض نموذج  
 له تميزه الخاص في الديوان ، إذ يمثل ظاهرة تكاد نخرج من  
 دائرة أساس إلى دائرة التنصيص ، لأنها في تعاملها مع

لنص القرآني حاولت لحفاظ على الشكل التعبيري وبما  
 أنها كانت بحرك — أصلاً — في منطقة لا بد من  
 مقصدياته البلاغية كانت يسود نوعاً من السحر لأن  
 شرطه أن يرد به غير بقرآن . من يكون داخل كلام المقدس  
 على أنه مع

يبدو أن عبقري نظر على وعلى بكل ذلك . ومن ثم جاء  
 قتناه للنص الكامل محاطاً ببعض الإضافات أو التغييرات  
 التي تخرج النص عن إطاره القرآني . ومن ثم يصبح ضابط  
 لزوجه في لصياغة لبعض عمله لتتأصل بطريق غير مباشر  
 وبالدرجة بالإضافة . فالحياة تكون في ختم النص كما في  
 قوله  
 سلام هي حتى مطلع فخر سلام

، لا ندفعه من سطر شعري ولا دعه يقرسه  
 سلام هي حتى مصا بعد ، لا بد من حقه لحيه  
 سلام . ومنه خرج سطر شعري عن تنصيص و

وأحياناً مع لإضافه في صدر نص ، كما في قوله و  
 ( محنة من أقميده )

ويبدو أن يوجه نقد وجه . في سجع  
 حينئذ تبدل لكل الشخص مع قوله تعالى « قد يرى نقلب وجهك  
 في البصيرة » (٤٩) . مع إضافة ( الوار ) و ( اللام ) في صدر  
 الجملة الشعرية ، لتخرجها من إطار التنصيص ، ورغم أن  
 الشاعر قد يصح جسمه

وكما يتم الخروج من التنصيص بالإضافة ، يتم أيضاً  
 بالإحلال والتبديل ، أي بإحلال مفعول لفرض مكان آخر ، وقد  
 يكون الإحلال في حدود حرف واحد كما في قول الشاعر في نص  
 ( امرأة ) شكائيات علاقة )

وكشفنا عنك غدرتك ببصرك اليوم حداداً<sup>(٥٠)</sup>  
 إذ ساض مع فوهه تعالى . فكشفنا عن غدرتك ببصرك  
 اليوم حداداً<sup>(٥١)</sup>

وقد حدث ( ابوا ) محل ( الفاء ) ، فأخرجت النص من  
 إطاره القرآني أصلي ، إلى إطاره الشعري الجديد ، وذلك على  
 الرغم — أيضاً — من أن الشاعر قد يصح عبرته .

وقد ساعد دقة لإحلال مبتجلى لتأثيرين أصليين كما في  
 قول أشاعر في ختام ( رجز لطيف )  
 هذا يوم لفصل ميقاتنا أجمعين<sup>(٥٢)</sup>



حيث نشد حر مع موه تعاد<sup>١</sup> يوم فصل منقذهم  
أجمعين<sup>٢</sup>

مع جلال ( هذا ) محل ( إن ) واجلال صمير المتكلمين  
( نا ) محل صمير انصاف ( هم ) وهذه دخل التركيب دأمره  
الخطاب الشعري بعيد<sup>٣</sup> عن التنصيص

ويسقى من كل ذلك تركيب واحد تطبيق مع نص آخر من  
تطابقاً كاملاً وهو فؤاد شاعر في ( مراثى ) شكاليين  
علاقة

تعت<sup>٤</sup> الشعيرة  
بل السعروش العلبة وأعمدة شهر  
وخضرة أيايسه<sup>٥</sup>  
والثفت سباق بالاق

إذ هو نص قوله تعالى «والتفت الساق بالساق»  
وربما كان التنصيص هنا مقصوداً ، أعلاها عن نص قر من  
استعار منه لشاعر في مث موع من أهد سه دأمر هضبة  
عن معنى أن في النية أن يقول ( كفهله بعد ) متكرر وعر  
ل باب الاستشهاد عنه في باب التثنية

(٩)

فلن أن قرعة الديوان عن هذا لمحو هذا القيد بعض  
نصوه عن جانب من صياغة وفدت بيانا بمرجعية ما بدووه  
عز د وتركيبا ومن تم أصبح يتلقى عن وعي ما يقدم به  
أثناء قراءته لاسترجاعية ، إذ قرعة على هذا لمحو بعد  
مروغ لنص إلى جذوره ومن تم تدج عصبه المنبع أبو فدة  
من لدوح كخطوة أولى ثم تتبع أثرها لوصفي داخل  
نص كخطوة ثانية

ولا يست أن اندرسه — بها قدعته — قد جدوت أن تعطين  
للإبداع صابعا جماعيا بوعم بعاله و بداتته ولتفر — إن إن  
انجس — يدى يخلص عن هذه سطوة به به به به — به  
بحر من لأجاء — نص ( لقص — به قد نصه حد  
( عقيع ) ، و — كات جماعية لإبداع به به به به  
لديوان عن هذا انجوا مبهر فيها — في الغالب — تعين و

حذو — قد يصعب لأصالة به و يعرف عدد في دأج  
حذالة على به حذو قد يكون غير مشهور



(١) ما هو القيد ... بول خير مادي — ترجمة علاقة هادي  
بغداد سنة ١٩٨٩ ١٤٣  
(٢) انظر لغة النص — بول خير مادي — ترجمة هادي هادي  
تونس للطباعة سنة ١٩٨٨ ٣٧  
(٣) مجلة دار الفنون الثقافية العامة — بغداد — العدد الأول — ٩  
(٤) غليل ٢١  
(٥) القيد ٥



٢٢ [موسى ٢٤]  
 ١٤ [٢٧] روبرتسون  
 ١٥ [٢٨] النوبة ٢  
 ١٦ [٢٩] امة. واحد ١٧  
 ١٧ [٣٠] ٩٧  
 ١٨ [٣١] امة. واحد ١٨  
 ١٩ [٣٢] السابق ١٨  
 ٢٠ [٣٣] ٥١  
 ٢١ [٣٤] امة. واحد ١٢٢  
 ٢٢ [٣٥] لا. ٤  
 ٢٣ [٣٦] امة. واحد ١٢  
 ٢٤ [٣٧] امة. واحد ٢  
 ٢٥ [٣٨] امة. واحد ١٢  
 ٢٦ [٣٩] ٥١  
 ٢٧ [٤٠] ٩  
 ٢٨ [٤١] ٨  
 ٢٩ [٤٢] ٨  
 ٣٠ [٤٣] ٢  
 ٣١ [٤٤] ٢  
 ٣٢ [٤٥] ٢  
 ٣٣ [٤٦] ٢  
 ٣٤ [٤٧] ٢  
 ٣٥ [٤٨] ٢  
 ٣٦ [٤٩] ٢  
 ٣٧ [٥٠] ٢  
 ٣٨ [٥١] ٢  
 ٣٩ [٥٢] ٢  
 ٤٠ [٥٣] ٢  
 ٤١ [٥٤] ٢  
 ٤٢ [٥٥] ٢  
 ٤٣ [٥٦] ٢  
 ٤٤ [٥٧] ٢  
 ٤٥ [٥٨] ٢  
 ٤٦ [٥٩] ٢  
 ٤٧ [٦٠] ٢  
 ٤٨ [٦١] ٢  
 ٤٩ [٦٢] ٢  
 ٥٠ [٦٣] ٢  
 ٥١ [٦٤] ٢  
 ٥٢ [٦٥] ٢  
 ٥٣ [٦٦] ٢  
 ٥٤ [٦٧] ٢  
 ٥٥ [٦٨] ٢  
 ٥٦ [٦٩] ٢  
 ٥٧ [٧٠] ٢  
 ٥٨ [٧١] ٢  
 ٥٩ [٧٢] ٢  
 ٦٠ [٧٣] ٢  
 ٦١ [٧٤] ٢  
 ٦٢ [٧٥] ٢  
 ٦٣ [٧٦] ٢  
 ٦٤ [٧٧] ٢  
 ٦٥ [٧٨] ٢  
 ٦٦ [٧٩] ٢  
 ٦٧ [٨٠] ٢  
 ٦٨ [٨١] ٢  
 ٦٩ [٨٢] ٢  
 ٧٠ [٨٣] ٢  
 ٧١ [٨٤] ٢  
 ٧٢ [٨٥] ٢  
 ٧٣ [٨٦] ٢  
 ٧٤ [٨٧] ٢  
 ٧٥ [٨٨] ٢  
 ٧٦ [٨٩] ٢  
 ٧٧ [٩٠] ٢  
 ٧٨ [٩١] ٢  
 ٧٩ [٩٢] ٢  
 ٨٠ [٩٣] ٢  
 ٨١ [٩٤] ٢  
 ٨٢ [٩٥] ٢  
 ٨٣ [٩٦] ٢  
 ٨٤ [٩٧] ٢  
 ٨٥ [٩٨] ٢  
 ٨٦ [٩٩] ٢  
 ٨٧ [١٠٠] ٢

٢٢ [موسى ٢٤]  
 ١٤ [٢٧] روبرتسون  
 ١٥ [٢٨] النوبة ٢  
 ١٦ [٢٩] امة. واحد ١٧  
 ١٧ [٣٠] ٩٧  
 ١٨ [٣١] امة. واحد ١٨  
 ١٩ [٣٢] السابق ١٨  
 ٢٠ [٣٣] ٥١  
 ٢١ [٣٤] امة. واحد ١٢٢  
 ٢٢ [٣٥] لا. ٤  
 ٢٣ [٣٦] امة. واحد ١٢  
 ٢٤ [٣٧] امة. واحد ٢  
 ٢٥ [٣٨] امة. واحد ١٢  
 ٢٦ [٣٩] ٥١  
 ٢٧ [٤٠] ٩  
 ٢٨ [٤١] ٨  
 ٢٩ [٤٢] ٨  
 ٣٠ [٤٣] ٢  
 ٣١ [٤٤] ٢  
 ٣٢ [٤٥] ٢  
 ٣٣ [٤٦] ٢  
 ٣٤ [٤٧] ٢  
 ٣٥ [٤٨] ٢  
 ٣٦ [٤٩] ٢  
 ٣٧ [٥٠] ٢  
 ٣٨ [٥١] ٢  
 ٣٩ [٥٢] ٢  
 ٤٠ [٥٣] ٢  
 ٤١ [٥٤] ٢  
 ٤٢ [٥٥] ٢  
 ٤٣ [٥٦] ٢  
 ٤٤ [٥٧] ٢  
 ٤٥ [٥٨] ٢  
 ٤٦ [٥٩] ٢  
 ٤٧ [٦٠] ٢  
 ٤٨ [٦١] ٢  
 ٤٩ [٦٢] ٢  
 ٥٠ [٦٣] ٢  
 ٥١ [٦٤] ٢  
 ٥٢ [٦٥] ٢  
 ٥٣ [٦٦] ٢  
 ٥٤ [٦٧] ٢  
 ٥٥ [٦٨] ٢  
 ٥٦ [٦٩] ٢  
 ٥٧ [٧٠] ٢  
 ٥٨ [٧١] ٢  
 ٥٩ [٧٢] ٢  
 ٦٠ [٧٣] ٢  
 ٦١ [٧٤] ٢  
 ٦٢ [٧٥] ٢  
 ٦٣ [٧٦] ٢  
 ٦٤ [٧٧] ٢  
 ٦٥ [٧٨] ٢  
 ٦٦ [٧٩] ٢  
 ٦٧ [٨٠] ٢  
 ٦٨ [٨١] ٢  
 ٦٩ [٨٢] ٢  
 ٧٠ [٨٣] ٢  
 ٧١ [٨٤] ٢  
 ٧٢ [٨٥] ٢  
 ٧٣ [٨٦] ٢  
 ٧٤ [٨٧] ٢  
 ٧٥ [٨٨] ٢  
 ٧٦ [٨٩] ٢  
 ٧٧ [٩٠] ٢  
 ٧٨ [٩١] ٢  
 ٧٩ [٩٢] ٢  
 ٨٠ [٩٣] ٢  
 ٨١ [٩٤] ٢  
 ٨٢ [٩٥] ٢  
 ٨٣ [٩٦] ٢  
 ٨٤ [٩٧] ٢  
 ٨٥ [٩٨] ٢  
 ٨٦ [٩٩] ٢  
 ٨٧ [١٠٠] ٢





## مقدمة

تشكّل صفحات هذا البحث - التي يقدمها الباحث بين الحذر والطموح - بإبانة عن مسيرة مصطلح التناص (Intertextuality) بدءاً من ظهوره في كتابات نقاد الحداثة الغربيين، وحتى استقراره مصطلحاً منضبطاً في نقدنا العربي على مستوى لرؤى لنظريه، والتطبيق على ما لا حصر له من النصوص التي استجابت لصدق هذه الرؤى في تنشأ للمصطلح

وقد جاء هذا البحث على ثلاثة محاور: المحور الأول قدمنا من خلاله المصطلح في رؤية لهيئة التي أفوضت بهذا المسعى عند النقاد العربيين، وعلى رأسهم كريم منتهى ومارت ريفارثي والمسيح وليون سميدل وجيرار جيبيت وغيرهم، وقد اعتمدنا على أهم دراسات المترجمة من خلال كتاب متميز يحمل عنوان (أماق التناصية المفهوم والمنظور) الذي قام بترجمته الدكتور محمد خير البقاعي، عبارة على اعتمادنا على كتاب بارت (لغة النص) للمترجم نفسه

ولما كان النص قبل التناص هو هاجس الفكر النقدي المغربي، فقد مهدت لعرض الرؤى التناصية برؤى الأعلام أنفسهم لمفهوم النص المهيأ للدخول مع غيره في علاقات تناصية، كانت هادئة لتلمس الدقة في فهم المصطلح ومن ثم استقراره.

ومن خلال المحور الثاني قدمنا رؤية نقادنا العرب المعاصرين للمصطلح وكيف تلقوه من الغرب، وما أسباب ذلك، وماذا أضافوا إليه على مستوى الرؤية<sup>1</sup>، وفي سبيل الإجابة على هذه الأسئلة - وغيرها كثير



- عرضنا لعدد لا بأس به من الدراسات الجديدة التي وقفت مع المصطلح وقفة متميزة، قاحصة له في بيئته الغربية، تستشرف من رؤاه ما يفيد في تحليل النصوص العربية بعد أن وجدت له جذوراً في تراثها، إذ كان من فصل المصطلح المعاصر (التنصير) أن جعل هذه الدراسات تسعى إلى الارتداد للجلود تبحث عما يمكن أن يتقارب معه في المفاهيم نقصاً أو زيادةً من مصطلحات مثل: السرقات، الاقتباس، التضمين، المعارضة... إلخ.

ومن خلال هذا المحور عرضنا في عجالة للرؤى العربية التي فقهت مبكراً في القرن الماضي ما يشير المصطلح ويشير به إرهاباً، وإن لم نسمه - يانطبع - بمسماه المعاصر. وذلك من خلال عرضنا لمفاهيم عبد الرحمن شكري التي تحوّل حول مفاهيمه مفرقة بين السرقة سطواً على جهد الآخرين، سنسر - سرس - وغير ذلك من قصايا تصيب إيجابياً في مصلحة انتبه لئلا يفسر المصطلح

ومع المحور الأخير وثقنا عند رقبه لائقين كبيرين أثريا بدراساتهما على - مستوى النظرية والتطبيق - المكسبة النقدية بتحديدات تناصية واعية، وهما د. عبدالله الغدامي ود. محمد عبدالمطلب. وقد جاء اختيار الباحث لهما بوصفهما نموذجين لنقاد الخدائات الذين لم يركنوا على أن يفيدوا في رؤاهما من مصطلحات ورؤى الغرب على علاقتها، بل كان لهما على مستوى النظرية والتطبيق - بما يكشف عن حس ووعي - وقفات تفحص المقولات والرؤى بالتمثل المستعيد تارة وبالمخالفة تارة أخرى، بما كشف عما لا حصر له من الرؤى المتسعة والمستوعبة التي هيأت للمصطلح من خلال دراساتها مع كثيرين غيرهما من المستنيرين؛ تربة صالحة لما فيها المصطلح وترعرع، حتى صار في رؤية البعض - وقد وجد في النصوص العربية قابلية للتطبيق - عربياً أكثر منه غريباً؛ وقد استوعبت



في ضميرها مصطلحات مثل المعارضة والالتباس والتضمين، وبما استوعبه مصطلح التناص نفسه في داخله من مناهج متباينة (سيميولوجية، بنيوية، أسلوبية، تفكيكية)، بما يجعله قد يتأبى - على مستوى التطبيق خاصة - أن يخضع لمهج بعينه، كما يتأبى أن يصير هو منهجاً بعينه.

وفي النهاية يقرر الباحث أنه يدرك بأنه مسبوق بدراسات مما أكثرها حول المصطلح، ولكن حسبه أنه كانت له وسط لرؤى رؤية، وبين ما عرض موقف، لن يبين عنه الآن تاركاً لغيره من النقاد تلمسها ناقصة، أو ساعية نحو جادة الطريق.

## المحور الأول

### مصطلح «التناص» في رؤى النقاد الغربيين

النص صيني لتناص والحقيقة قبل الشهادة كان للباحثين الأول في رؤى نقاد الحداثة الغربيين، بوصف النص بـ «قوة لها قدر من قوة الصياغة شكلاً، بحيث تعنيه في ذاته عن البحث عما هو خارج من إمداوات تقع في شرك ما هو اجتماعي أو سياسي؛ فيما يمكن أن يتحده له مؤلفه؛ ومن هنا أعلن بارت مفهومه عن لذة النص بوصفه نسيجاً، وعن وجوب موت المؤلف ليحيى النص حراً طبقاً لمتعنا بملذته.

فالنص في رؤية بارت «السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظمة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»<sup>(1)</sup> ومعنى عبارة بارت «ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً» فهذه لاحترازا على مقولاته؛ سوف يعلن عنها فيما بعد في مواضع أخرى، من ذلك احترازا على مفهومه السابق قوله «على الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة لذلك المفهوم (ليس النص في نهاية الأمر إلا



جسماً مفترقاً بالحاسة البصرية)، وعلى الرغم من أنه خادم عادي ولكنه ضروري - فإنه - أي النص - يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية، وهو مرتبط تشكيباً بالكتابة (النص المكتوب)، ربما لأن مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تعظيماً؛ فهو إيعاء بالكلام ويتشابه النسيج<sup>(12)</sup>.

وفكرة جسدية النص يتوسع فيها بارت أكثر من خلال كتابه «لغة النص»، فهو «يحب النص لأنه ذلك القضا اللغوي النادر، حيث يقب كل «شجار» (بالمعنى الأسري والزواجي للمصطلح)، وتغيب فيه أيضاً كل محاكاة لفظية، وليس النص حواراً أبداً؛ لأنه لا يخشى الخداع، ولا العدوان، ولا الابتزاز، ولا أية منافسة ما بين لهجات قردية، فهو نص يؤسس داخل العلاقة الإنشائية ما يشبه جزيرة، ويصر أن اللغة ليست ذات طبيعة اجتماعية»<sup>(13)</sup>.

إن ظاهر كلام بارت أنه يعزل النص عن سياق الاجتماع الذي يعوق اشتداد جسديتها مع كتابه الذاتي بوصفه نصاً لغوياً يتجس حواراً مع ما هو خارج سياقه من محادثات لفظية يعبرها إبداع كتابه أو قارئه، أو بحثاً عن سياقات اجتماعية يفرصها عليه (نفس ذلك من اتكائه على الشجار الأسري والزواجي تفلتاً من قيود حقوق النص). فليس «فوق خشبة النص - كما يرى بارت مخبأ، ليس وراءه فاعل (الكاتب)، وليس أمامه متفعل (القارئ)، لا فاعل ولا معمول النص يلغى الحوية»<sup>(14)</sup>.

إن النص عند بارت جسدي «يمتلك شكلاً إنسانياً، لكن هل له صورة، هل هو اشتقاق كبير من الجسد؟.. لغة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة؛ لأن جسدي ليس له أفكاره نفسها»<sup>(15)</sup>. ومن هنا يقف بارت بالنص بوصفه جسدياً كجزيرة متعزلة تفتت من ذاتها ومن فكرها ولغتها شكلاً ومضموناً؛ فاصلاً جسدياً لنص فكراً عن جسديته



مؤلفاً، ومن هنا جاءت فكرة موت المؤلف الذي يطرز بالنص ليخرجه من سياقه إلى سياقات أخر خارجية ليست فيه وليس منها، ومن إبداعه هو: على نحو سيربي واجتماعي وأخلاقي.

ومن هنا يبدأ يذوب المؤلف / الذات / الأنا داخل النص ليكون النص هو السيد الذي يصنع المؤلف: «هذا النص يتقني بوساطة ترتيب طويل كامل لشاشات لا مرئية ولماحكات انتقائية: بالمفردات وبالمراجع وبالقرونية - إلخ، وهنا يوجد الآخر المؤلف، ضائعاً في ثنايا النص.. لقد قضى نحبه ذلك المؤلف المؤسسة، توارى شعصه المدني والعاطفي والسيري، ولم يعد شخصه هذا، المجرد من كل ما لديه، يعامل نتاجه الأدبي بتلك الأيوه الرهيبة التي تعهد كل من لتاريخ الأدبي والتعليم والرأي العام بتوطيدها **وتجديده الحكاية**، ولكنني في النص أرغب على نحو ما في المؤلف، أحتاج لصورته (التي ليست مثلاً له ولا إسقاطه) كما أنه بحاجة إلى صورتي»

والحق أن (موت المؤلف)، وهي فكرة اختلف حولها بعض لنقاد مع بارت لا تعني كما هو واضح من الجسدين الأخيرين في المقتبس السابق موت المؤلف لذاته، ولكن موته واجب لكي يحيا النص بعيداً عن سطوته متمثلاً في النص مستقلاً عن عمده في سياقه، وكأن بارت يعني بذلك الخطاب الرومانسي الذي سيّد المؤلف وجعل النص صورة من فكره وعاطفته وتاريخه، إن موت المؤلف هنا وفي المقابل حياته مرهوتان بمدي تسلطه على ساق النص بما يفرض عليه من سياقات لا تحفظ له ذاتيته فيموت، أو بمدي اكتفائه بالظهور كشريك فاعل في صياغة النص وفق تصافر بنيشة النصيّة اللغوية التي تحكمها موروثاته مع غيره من لغته وأسلوبه فبحيا، ومن ثم أحتاج إلى صورته (مؤلفاً)، كما يحتاج إلى صورتي قارئاً ومؤزلاً وشريكاً أخر لصنع نصيّة النص.



ووفقاً لهذا الفهم يتضح كما يرى بارت في استشارة أن التحليل النصي «لن يرفض جلياً الإضافات التي يقدمها التاريخ الأدبي أو التاريخ العام، ولكن ما يرفضه هو تلك الحفراقة النقدية القائلة إن الأثر الفني مقيّد بحركة تطويرية حاصلة كما لو أنه مجبر على أن يكون تابعاً، ومتوافقاً مع الحالة (المدينة، وتاريخيه، وإعاطية) لمؤلف الذي هو أبوه. إن التحليل النصي يفضل على هذا التشبيه بالنسب وبالتطور العضوي تشبيهاً آخر بالشبكة وبالتضافر النصي، والحقل المتعدد والكثيف المعالم»<sup>(7)</sup>.

ولعل بارت الذي أراد للنص الابن أن يقول للمؤلف الأب (لن أعيش في حليبتك) - قد ترك الحرية للنص بوصفه جسداً ونسباً مستقلاً حرية التهيه لأن يدخل في علاقات أخرى - مهد لها لي كتاباته - مع نصوص أخرى تكون جوهر فكرة النص، شريطة أن يحقق النص نصيته قبل الدخول في علاقات جنودق لأن كلمة النص هذه ونعمي نسجاً، ولكننا مادماً نعد هذا النسج متوجاً وحياتياً جاهزاً يفتش المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة حية، فإن شدد الآن داخل النسج على الفكرة التوبيدية القائلة إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشبه مستمر، ونحل الذات في هذا النسج مثل عكبوت بدوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه»<sup>(8)</sup>.

ويحاول بارت أن يتلمس نبضات جسدية النص ومفهومه لنسبة النص عند غيره من نقاد العرب والغرب، فعن النص بوصفه جسداً يقول: «في حديثهم عن النص يبدو أن لبحاثة العرب يستعملون هذه العبارة: الجسد الحقيقي»<sup>(9)</sup>، لكن أي جسد؟ إن لنا عدة أجساد، أجساد المشرحين وعلماء وظائف الأعضاء، إنه الجسد الذي يراه العلم، وتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقها اللغة (إنه خلقة النص)، ولكننا



تملك جسداً للمتعة مكوناً من العلاقات العاطفية حصراً، ولا علاقة له بالجسد الأول: ذلك تقسيم آخر وتسميه أخرى. وكذلك الحال في النص وهو ليس إلا كشفاً مفتوحاً يحتوي ومضات الحديث، تلك الومضات الجسدية، تلك الأنوار المتقطعة، وتلك الملامح المساحة والمنطقة في النص كاليدور<sup>109</sup>.

إن جسدية النص بالمفهوم الثاني هي ما يتحقق بها نصية النص عند بارت، فالجسد بمفهومه الأول لفسولوجي يظل جسداً غير قابل للتوالد فهو مقابل للنص الذي يهتم به النحاة وفقهاء اللغة بوصفه خفة وضعية قابلة لتشرح ولكن الآخر - بعيداً عن عرمة التشبيه الحمسي - نص حي قابل للاتصال الذي يحمل نتيجة لذلك بدور ونظف التوالد مما يجعله نصاً مفتوحاً قابلاً للكشف تتقاطع فيه ومضات اللغة التي هي قابلة للاتعكاس.

ويعرج بارت على كرسيفيا كرسيفيا كرسيفيا - بيرة عرفان - بما يرمخ نصيته التي تجعل جسديه بوصفه بما لعوية نظام من المعلومات تدحل في علاقات داخلية تحمظ للنص جسديته، بما يجعله مهياً للدخول في علاقة/ علاقات (ما) مع نصوص أخرى، وذلك حين يقول: «كانت كرسيف جونا قد أعدت ميدانيا تعريفاً جامعاً وأصولياً للنص إذ قالت: (عرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع علفوظات محتلفة سابقة أو (متزامنة) هذا تعريف كرسيفيا التي تدب لها بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمناً في هذا التعريف: ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعني، خلقة النص، تخلق النص، التناص»<sup>(11)</sup>.

والحق أن معظم النقاد الغربيين والعرب - وليس بارت وحده - يعترفون لكرسيفيا بفصل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغة



ومفهومياً، وكلاهما بارت وكريستيفا - في هذا السياق - كانا من المفسرين لنصية النص أن تعبر - كره لفعل لمفهوم النص المفقود عند الشكلايين الروس - عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجاً وليس منتجاً وفق مفهومهما.

ومفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحاً هو أحد نواتج الغناص (Intertextuality) المشهورة، فبالنص كما يرى بارت عن كريستيفا «إنتاجية، ولكن ذلك لا يعني أنه منتج عمل تتطلبه تقنية النص والتصرف في الأسلوب، ولكنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه: النص يعتمل طوال الوقت ومن أنسب دلالة ولو كان مكتوباً من لا شيء من الأعمال من بعدهم مديح لاج»<sup>13</sup>.

ويصح بارت وفو كريستيفا لمؤلف وناقري أكثر لكي يلتقي على أرض ساحة النص أكثرية حيي يراها يركبون يكمل أحدهما عمل الآخر سعياً لإنتاجه بأن يقصر القارئ المؤلف يتأوله، وي لم يكن براه ممكناً من الناحية التاريخية مثلاً كما يوضح - رب ويدل سكون - بل النص ملكاً لكل الناس ليس للمؤلف والسائد - يدين مفهوم - لكن وفق تأويله الدوال لدلالات لا تنتهي تتعدد بتعدد المستجيبين لدلالة النص وفق خطابيه «الإنتاجية تنطلق وتندور دوائر إعادة التوزيع، ويبرز النص عندما يباشر المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال، بما (أن نعني المؤلف) عندهم بضمن نصه وبلا انقطاع «جناسات» وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معانٍ متلفهة، إن لم يكن مؤلف النص قد رصدها حتى لو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية؛ أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك»<sup>13</sup>.

وفكرة الاستهلاك والقارئ المستهلك كانت أمراً يتوجس منه بارت، خوفاً على النص الذي جعله بارت صوتاً للذة، كما جعله مادة للمحب المثمر



- ليس فقط اللعب يفهمه الطفولي - إن اللعب ها يعني ممارسة إبداعية كاللعب بالآلات الموسيقية تشر عن إنتاج النص وليس إعادة إنتاجية غير قابلة لنصوص آخر تصبح مقابلاً للمحاكاة بفهمها السلي وهذا ما سبقاومه النص نفسه ضد القارئ المستهلك. إن بارت يرى « أن القراءة التي تعني الاستهلاك ليست في الحقيقة لعباً مع النص، ويجب أن نفهم اللعب هنا بكل المعاني المتعددة للمصطلح، فالنص نفسه يلعب (كالباب، بحالة فيها ما يساعد على اللعب)، أما القارئ فهو يلعب مرتين: يلعب بالنص (معنى لعبي) يبحث عن ممارسة تعيد إنتاجية النص، ولكن، لكي لا تقتصر تلك الممارسة على محاكاة سلبية ذاتية، (فالنص المحدد هو ما يقدمه ذلك لاقتصار) »<sup>14</sup>.

وإذا ما اطمأن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص، يوجد سبيلاً لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص آخر تشر عن إنتاج دلالة وهذا مما يهتقر على شخصيته بالتناص، والذي يراه في صلب نظرية النص ونق كريسشفا أن « النص يصعد توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذا). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تنور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سهل ذلك التفكير والانباء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراعى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست غصية على العهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السائدة والغالبة، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة وتعرض موزعة - في النص - قطع سدونات، صيغ، نماذج إبداعية، ونبت من الكلام الاجتماعي - إلخ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله »<sup>15</sup>.

ويزيد بارت مفهوم التناص وضوحاً كما فهمه عن كريسشفا حين يربط ربطاً واعياً بين نظرية النص بوصفه سيداً يستدعي هو - دون مؤلفه



- إلى فضائه صغفاً مجهولة من نصوص آخر، أو من سياقات آخر يشير إليها، وبين التناص بوصفه متصوراً يمح نظرية النص جانبيها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص آخر - وفق التناص - في وضع المنتج، وذلك حين يقول: «التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير؛ فالتناص مجاز عام للصيغ المجهولة التي ينذر معرفة أصلها، استجابات لاشعورية عفوية.. ومتصور التناص هو الذي يعطي - أصولياً - نظرية النص جانبيها الاجتماعي فالكلام كله مالف وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طرق متشعبة - تنبع النص وضع الإنتاجية. وليس إعادة الإنتاج»<sup>171</sup>

وفي كتابة «لذة النص» يستخدم بارت لأول مرة كلمة التناص وفق فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق، مستشهداً بالمثال الدال، وكاشفاً عن طبيعة استحضار الخاضع لغائبه في كاتب اللاوعي، مؤكداً فكرته التي نقلها عن كريستيفا في النص السابق عن الاستجابات اللاشعورية والعموية، فهو القائل: «اندفع سيطرة الصيغ، وانقلاب الأصول، والاستغفاف الذي يستحضر لنص السابق من الحاضر وما أدركه هو أن أعمال بروس هي بالنسبة إلى، وفي الأقل، من مرتبة المراجع، وهي أيضاً المعرفة العلمية والحارطة الكونية لنشأة لكون الأدبي برمته... وهذا لا يعني أنني "مختص" ببروست: إن بروس هو الذي يحضرني ولست الذي أنا فيه، إنه ليس مرجعاً حتمياً، وإنما مجرد ذكرى دائرية (محتومة) وهذا هو بالصيغ التناص: استحالة العيش خارج النص اللامتناهي - سواء كان هذا النص بروس أو الصحيفة اليومية، أو شاشة التلفزيون الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»<sup>172</sup>.

ما طرحه بارت ومن قبله كريستيفا ومن قبل كريستيفا باحثين يمثل



جوهر فكرة التناص، ذلك المصطلح الذي نفرق دمه بين المناهج (البنوية، السيميولوجية، التفكيكية)، وفق مسميات مختلفة بين التناص/التناصية/التداخل النصي/التماثل النصي/البنوية؛ إلخ. إن المصطلح على هذا النحو يشير مجموعة من الإشكاليات وفق المسمى وزاوية التناول التي تختلف من باحث لآخر.

وقد تنبه مارك أنجينو في دراسة مهمة إلى جوهر المشكلة حين قال «إن قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشاراً وفهماً (يتلزم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن نص نفسه)، وأن التناص ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية... في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلصق إلا دوراً عارضاً - إن قبمنا ذلك، فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصي على كل إجماع».

ولكن أنجينو يراها في نهاية نؤدي كلمة لسر التي استولى عليها كثيرون، لتوجه عقولهم نحو فرضيات جديدة تحو بعض المصطلحات وتحمل آخر محلها مثل نقد عدد من البدائيات الموجودة في التفكير البنوي.

أنجينو يطرح في بداية دراسته أسباب اهتمامه بكلمتي التناص والتناصية، ويضعها مقدمة لفهمه الخاص لمفهوم التناصية. قبل أن يعرض لمفهوم التناص عند كثير من نقاد الحداثة لعربيين، من هذه الأسباب «وأولها بالتحديد نجاحه، ولكي نتكلم مباشرة بمصطلحات (الموضة) نقول: لقد توافقت ذلك النجاح مع توزيع ملحوظ لهذين المصطلحين عند النقاد الذين ينسبون إلى أفانق متنوعة كل التنوع، وأدى ذلك إلى إدراج هذه الكلمات في سياقات وإشكاليات هي نفسها متنوعة كل التنوع، وأظهرت التجارب أنها غير متوافقة»<sup>191</sup>.



وتتفرع عن إشكالية التنوع واختلاف السياقات التي أشار إليها أنجيئو بصدد حديثه عن مفهوم التناص، قضايا ومواقف مهمة تطرحها دراسته، أولها في نظري طرحه هو لمصطلح التناص وارتباطه بمصطلح آخر هو (ببدي)، «فكل موضوع دراسة (إلا أن يكون عديم الشكل تماماً) - يقولها أنجيئو باستحفاف - له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس» بنيويين «دون أن يعلموا فإننا نقول ليوم: إن كل نص يتعاضد بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص وإن الكلمة هي بالتالي ملك كل الناس لأنها لا تدل على صلابة من مسلمات الحسن السليم لكل دراسة ثقافية»<sup>20</sup>.

من خلال المفاهيم التي يطرحها أنجيئو للتناص في رؤية كثير من نقاد العرب الحديثين فإنها لا تمتد في - تنص أيضاً عليها - على طرحته من قبيل كريستيف وبارت وأنجيئو نفسه ما بين مستخدم - على المستوى النظري - نقطة للكلمات المتماثل أو المتقاربين، أو، في ختمين مثلاً والذي تأثرت به كريستيف في فهمه لمضمون التناص «لا يستخدم كلمة تناص ولا أي كلمة أخرى (كما يمكن أن يكون معادلاً لها) وإنما استخدم كلمة «تفاعلية» بديلاً لها، واستخدم «تفاعلية السياقات» «تفاعلية سيميائية» و«تفاعلية اجتماعية - لفظية»، وتأخذ هذه الأخيرة عند كريستيف بشكل أو بآخر كما يرى أنجيئو وصعوبة لتناصية عند كريستيف»<sup>21</sup>.

ويشير أنجيئو إلى أن هناك بعضاً من المشاركين في نظرية العموم قد يتوقف فكرة التناص مثل مولرس دون أن ينص على مسمى المصطلح، فهو يرى أن أي نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه عادة قراءة لها وتثبيت لها وتكشف (لها) وانتقال (مها)، وتعميق (لها)<sup>22</sup>.



إن سولرس ومثله ستارونينسكي الذي يرى «كل نص هو إنتاج منتج»<sup>(23)</sup> يجعلان النص نفسه تناصاً أو هو قابل للدخول في علاقات تشارك في إنتاجه دون أن ينصوا على مصطلح كريستيفا «التناص».

وقد وجد من نقاد الحداثة مثل جان بيلمن نويل - كما يشير أنجبينو - من يعترض على مصطلح كريستيفا وهو يحل تعريفات التناصية. إذ هو «يرفض مفهوم التناصية الذي يفتت في نظره مكونات الكتابة في لا تحديدية مجهولة ويحل محلها مفهوم ما قبل النص»<sup>(24)</sup>. ولكنني أراء مفهوماً ممتسراً يحصر النص وفق - ظاهر التسمية على الأقل - في بعد تاريخي لا يستشرك ما كانت ترحوه كريستيفا وغيرها من نقاد الحداثة، فيما يتعلق باستشراف حاصر النص ومستقبله بوصفه قابلاً للتواصل تداخلاً مع نصوص آخر يكون هو مركزها لتفصيل إنتاجية النص. «لأن العمل التناصي عند كريستيفا - هو «انقطاع» «وتحويل»» ويولد تلك الظواهر التي منتهى إلى بديهيات الكلام انجماً معاً إلى أحير جمالية تسميها كريستيفا اعتماداً على باختين 1969م. «حورية» - تعددية الأصوات»<sup>(25)</sup>.

ومركزية النص التي أثرت إليها لا تعني أن يصبح النص الحاضر بوصفه مركزاً وملقياً لعدة نصوص مجرد وعاء تلقى فيه النصوص، ولكن هذا يعني - ولا بد أن يعني ذلك - أن يحتفظ النص - وفق جسدية الذاكرة التي أشار إليها بارت - بخصوصية الإخصاب والتناسل. ولعل لوران جيني كان أحد نقاد الحداثة الغربيين الذين وفقوا في تعريف التناص «بأنه عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وثقفتها. ويحتفظ بريادة المعنى»<sup>(26)</sup>. يقول هذا عام 1976م. بعد ظهور المصطلح عند كريستيفا بعشر سنوات.

ولعل من أهم ما طرحه جيني في النص السابق، ما كان مدعاة



لاستجابة واعية من أنجينو وتفاعس في الرؤى مع جيسي، وكأنه يتقضى رؤى نويل الذي جعل (أنا قبل النص) مصطلحاً بديلاً للتناص، وذلك حين يرى أنجينو «أن التناصية، كما نرى عند جيني، هي مزية للنص، وإن الإرادة معلنة لكي لا تخسر هذه النقطة لمركزية كون الدلالة إياه في النص، وإن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أعطتها الممارسة الأدبية، والتي تسمى السرقة، والمحاكاة الساخرة، والهجاء، والمونتاج، والفصل، والسخرية، والإلصاق، والخطبة، والمقطعية»<sup>(27)</sup>.

أنجينو يتنبه بحس الناقد الواعي إلى أهمية (التناص) من حيث هو مصطلح مضطرب يمكن به إعادة النظر في مصطلحات مثل السرقة/المحاكاة الساخرة/الهجاء... مع حب يحتمل شاكيب سوافقة في صميرة وسورتمند ما يدل عليه زعم أن أنجينو يجد نريدته يمكن - كما سيتبين أكثر بعد - أن يجمع مضطرب لداس عند لظ فيما ورد من مصطلحات «تقاريم» حدائقها العربية مع مصطلح التناص سواء ما كان منها جارحاً وموضوعاً اتهام مثل السرقات والنسخ والسبق، أو ما كان محايداً مثل التضمين والاقتباس والمحاكاة... إلخ

وفي تغطية منه أشمل لمصطلح التناص من حيث ارتباطه بمنهجية القراءة، يورد أنجينو اسم بول زمطور وميشيل ريفاتير. «قال أول زمطور يربط التناصية - في رؤية سمبولوجية تاريخية مباشرة يمتلك لإشارات الداخليه لمضور التاريخ، التي تشكل في الحقيقة التاريخية». وفي هذا الصدد نرى زمطور «يقعده أيضاً لممارسة المحاكاة الساخرة والتوريات والتهكم التي يهتم بها لدى قراءة النصوص القروسطية (القرون الوسطى)»<sup>(28)</sup>، أما ريفاتير فقد ربط التناصية برؤى أسطورية رسمولوجية، حيث «تتخذ النصوص عند - في مستوى نظام العلامات نصوصاً أخرى كمرجع (...) النصية لها أساس هو «التناصية»»<sup>(29)</sup>.



ومما انتهى إليه أنجينو مهماً في دراسته عن التناصية أنها أنهت عهداً من الرؤية إلى النص على أنه هيئة مغلقة، ذلك «لأن فكرة التناص عندما تحل الإصلاح الإيجابي المرمق محل الاتيحاء السامي، ترفض أي إغلاق للنص. لأن على كل نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة»<sup>(30)</sup>.

وينتهي أنجينو مقاله بسؤال في ضمير قضية، يمكن أن نجيب عليها فيما أرى الممارسات التطبيقية والتي ستعرض لها من خلال نقادنا العرب المحدثين. يقول أنجينو في حديث ناصع: «ليس القضية أن تعرف ماذا تعني «التناصية» ولكن (لماذا) تستخدم؟ وهل جدواها هذه مرتبطة بالنقطة التاريخية»

إن كلمة «التناص» هي مجال فقد لم يسهل تماماً بالوظيفة وبالبيوت. لقد جاءت فكرة التناص لتبحث الاضطرابات في كل أنواع الترميمات الإستراتيجية الذاتية من المؤلف إلى العمل، ومن المرجع التجريبي إلى التعبير «الفكري» ومن الجسور إلى التأثير المتلقى - من الجزء إلى الكل - من الرمز إلى التشبيه، ولكي تضع في النص خطيته وسباجه موضع التنازل من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية»<sup>(31)</sup>.

\*\*\*

ويأتي جيرار جينيت في كتابه المهم «طروس»، ليغير في مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص الذي طرحه تحت اسم جامع النص في كتابه السابق «مقدمة لجامع النص». إنه في كتابه «طروس» يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلاً لجامع النص بالتعددية النصية والاستعلاء النصي للنص الذي كان قد عرفه من قبل تعريفاً كلياً فقال: «إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»<sup>(32)</sup>.

ويجعل جينيت التعددية النصية تضم جامع النص بوصفه نمطاً من



أنماط خمسة تغطيها علاقات التعددية النصية<sup>(33)</sup>، يحملها فيما أطلق عليها جينيت: التناصية، الملحق النصي، الماورائية النصية، الجامعة النصية، الاتساعية النصية

إن جينيت بهذه الأنماط الخمسة يعاود أن يرصد كل ما يتعلق فيه نص بنصوص آخر دون أن يتفلسف وفق هذا المفهوم أي من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص التعددية بوصف النص مفتوحاً ومتعدداً إلى نصوص أخرى، في مقابل لزمه - إذا صبح هذا المصطلح التحوي والبلاغي أيضاً - حالة من الانفلاقية أو الانحصار، كما أشار جينيت نفسه<sup>(34)</sup>، وقد أتت جينيت في عرضه بخمسة الأنماط بمفاهيم واعية لما أسماه بالتعددية النصية، وإن ظلت على النهاية على نحو أو آخر - أو على الأقل بعضها - **أصداء لفكرة التناصية** في مذاهب أخرى على نحو ما سنبين.

فمن السط الأولى، **التشبيعية**، يعرّف جينيت جمعاً أن يرجع الفضل في تسميته لكريستيفا وبأنه علاقة عصبية مشتركة بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في الغالب الأحيان حضور الفعلي لنص في نص آخر<sup>(35)</sup> ولكن جينيت يبين عن وعي حين يوسع من أنق التناهي ليجعله متقارباً مع مفهوم «الاقتباس»، مقارباً بينه وبين شكلين حريين هما السرقة والإلماع. فالإقتباس هو أكثر علاقات التناهي وضوحاً وحرفية، حيث يوضع الاقتباس بين قوسين مع الإشارة أو عدم الإشارة إلى مرجع متعدد، أما السرقة فهي أقل أشكالها وضوحاً وشرعية. يلاحظ من وصفه للسرقة بقلة شرعيه أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم. أما الإلماع فهو أقلها وضوحاً وحرفية، وهو في رؤية جينيت «أن يقتضي المهم العصب لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدي حر، يحمل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تديلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»<sup>(36)</sup>.



أما النمط الثاني، «الملحق النصي» فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، ويقسمها النص في الكتل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة، المدخل، الملحق، التمهيد... إلخ<sup>371</sup>. كما يشمل فيما يطلق عليه جينيت «ما قبل النص» المسودات المنخفضات والمخططات المتنوعة<sup>381</sup>.

ويصف جينيت «الملحقية النصية» في النهاية أنها منجم أسئلة بلاغية، وكأنه يحفز محللي النصوص - وفق منظومة التناص - أن يتجهوا لأهميتها. والنمط الثالث من أقطاب التعالي النصي، وهو ما سماه جينيت «الماورائية» النصية فهي عنده «العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه من دون أن يسميه)<sup>39</sup>»

أما نمط «الغامضية النصية» فهي علاقة خرساء - قلداً، ولا تظهر في أحسن جالاتها إلا على ملحق نصي «أصلي» كما في شعر، معاولات، رواية الورد... إلخ. أو هو في الغالب مثبت عزلياً؛ كما في التسميات، رواية، قصص، قصائد... إلخ، التي ترفق العنوان على العلاقات وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص<sup>401</sup>.

وتبين فاطمة تشديل عما يعنيه جينيت - بما ترجمته هي «جاصع النصية» - على أنها «هذه الإشارة التي يضعها النص على علاقته ليحدد لقارئه «أفق توقع» ينس النص، هل هو شعر، أم رواية...؟ إلخ<sup>411</sup>.

أما النمط الأخير «الانتمائية النصية»، فقد عده جينيت - وأعده معه كذلك - أهمها جميعاً، لأنه فيما أرى جوهر عملية التناص، والذي قام عليه مفهومه، حيث جعل فيه جينيت العلاقة بين نصين أحدهما وهو الحاضر، وقد سماه «المتسم»، والآخر وهو الغائب وقد سماه «بالمختصر»،



وقد جاء هذا الفهم الواعي للاتساعية النصية وفق النصين المتسع والمنحسر، بوصفه رد فعل على فكرة النص المعلق.

ويعني جينيت «بالاتساعية النصية» كل علاقة توجد نصاً B (اسم النص المتسع) بنص سابق A اسمه طبعاً، النص المنحسر، والنص المتسع ينشأ أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح وكما نرى من الاستعارة «بنشأ أظفاره ومن التعديد السليبي، فإن هذا التعريف مؤقت»<sup>421</sup>.

وينتهي جينيت حديثه عن الاتساعية النصية بما يجعلها بعداً عالمياً، يجعل النص الأدبي - كما يرى د. البقاعي مترجم الدراسة - تصب فيه الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيداً عنها، ومن هنا يأتيه البعد العالمي<sup>423</sup>. وفي هذا يقول جينيت عن مدى مرونة مصطلح الاتساعية لصية: «إن الاتساعية النصية هي بلادة بعد عالمي (بدرجة مختلفة للأبد) ليس هناك عمل أدبي لا يستطيع بلوحة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون لأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية.. بعضها تساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو أن يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة لغيرها»<sup>441</sup>.

وترى فاطمة قنديل - وأنا أميل إلى رأيها - أنه ورغم أن جبرار جينيت في هذا الجدول التصنيفي يضع لنا حدوداً جامعة مائنة للعلاقة بين النصوص، كما يرى بعض الباحثين، فإن هذا الجدول التصنيفي له مخاطرُه ايض التي قد يوقع الباحثين في مزالق الرصد حينما لا يستطيعون إدراك تلك التداخلات التي يمكن أن يراها في النصوص لهذه التقسيمات، ولقد كان جينيت نفسه منتهياً إلى مزالق هذا التصنيف فراه يشير إلى تداخل هذه العلاقات في الموضوع الواحد فقد يكون بالعنوان وهو ما يرجع إلى المد بين النصية (ترجمتها البقاعي في الدراسة التي معنا بالملاحق النصية)



تناص مع نص آخر - وقد يقسم الكاتب عمله في حوار له فيصبح هذا الحوار الذي ينتمي إلى المابين نصية نصاً شارحاً (الاتساعية النصية)...  
 لبح<sup>١٤٦</sup>.

\*\*\*

طرحنا في العرض السابق ما دار حول مصطلح التناص عند أهم نقاد الحداثة - وإن لم يشملهم جميعاً بالطبع -، من حيث الرؤى والقضايا والمواقف والإشكاليات حول المصطلح من ناحية النظرية، وقد مثلت هذه المفاهيم مرجعية مهمة لكل نقادنا العرب الذين تناولوا المصطلح بين الرؤية والأداة على مستوى التنظير وعلى مستوى التطبيق وهو الأهم في رأيي لأنه الكاشف الحقيقي عن ذريان المصطلح فكراً وتنظيراً وطاراً في فقرة نقادنا المتميزين - كما سنعرف لاحقاً - على تحميل لمصوح التي لعب التناص بها دوراً فاعلاً بوصفه مصطلحاً اختص واستوعب في ضميمه مناهج متباينة لا متباعدة وإحدى يمكن أن تكشف عنها بقرائن التحليل النصي، الذي يمكن أن يهدب وفق التناص - نحن نطرح الفكرة المستعيدة في وعي وحس - خصوصاً من تراثنا وصفت في ألفاظ خارجة بالسرفه، والسطع، والمسح، والإغارة.... فمكشف عنه يمكن أن نحياه من شعرية مهدرة.

## المحور الثاني

### مصطلح «التناص» في رؤى النقاد العرب

يحاول الباحث في هذا المحور أن يقف عند عدة رؤى ومواقف قبل أن يدلف إلى عرض رؤى نقادنا العرب المحدثين والمعاصرين يأتي في مقدمتها عرض سريع لمفاهيم في تراثنا النقدي حول مصطلحات تقاربت لهما واستيعاباً وتطبيقاً مع المصطلح المعاصر (التناص) ثم يأتي من هذه



النص بما يتعلق بإرهاصات الفهم الواعي لما دار حول المصطلح رؤى وتطبيقات - عند نقاد العصر الحديث في القرن الماضي، وإن لم يسموا أو يفتنوا رؤاهم وفق المصطلح الحديث «التناص» دائرين - على مستوى الشكس - حول مقولات تراثية قديمة كالأخذ والسرقة والاحتفاء والتمثل... إلخ

\*\*\*

على الرغم من أن النقد العربي القديم حتى عهد القاهر المبرجاني مقارنة بحركة الإبداع في كل فنون القول وخاصة الشعر، لم تكن على شيء عالى التميز من استبطان النصوص وتحليلها بما يبرز روعة جماليها ورفعتها صيغة ومعى، فإن وعلى بعض النقاد وقومهم كان هادهم أحياناً إلى نظرات مشيرة لا تتعصب لرأى واحد. وبهذا فى هذا الصدد ما دار حول باب السرقاب من كتب هؤلاء النقاد لقدمى وما أسوعه من عشرات المنسوبات كالمسح والسيح والشطمين ولافتيس والإغارة والانتحال .. إلخ

لعلنا أدركت أن مفهوم التناص في النقد الحديثى المغربى قد دار معظمه حول تلاقي النصوص بين حاضر مزقت وغائب حاضر يستشرف أفاق التلاقي مع آخر فى ضمير القريب فيما تخبؤه قريحة المبدعين، أى يشر فى إنتاج وإعادة إنتاج كل دلالات تؤدي إلى شاعرية وشعرية النص وإذا كنا قد أدركنا فوق كل هذا: أنه ليس ثمة نص - وفق رؤى جينيت آخر من استشهدنا به - منتجة من الاتساعية النصية التى يستدعى فيها نص نصاً أو نصوصاً آخر بدرجات متفاوتة وفق القارئ؛ فإننى وفق هذا أسوق من تراثنا نصوصاً واعية ودالة وجاسعة أوردها الحاقى فى حلبة المحاضرة، يمكن أن تبين - وتجييب على المسكوت عنه - عن أمر العلاقة بين التناص وكل ما دار من مصطلحات فى باب (السرقات والمجادات).



يقول الخاقاني: «وسمعت أبا الحسن علي بن أحمد التوفلي يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، أخذوا غيره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المطيرع بلاغة وشعراً من المتقدمين والتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه أخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأقلت من شباه التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد»<sup>46</sup>.

ويورد الخاقاني نصاً آخر يزيد منابته تصاعداً فيقول: «قال: وقد رأيت الأعرابي أعز لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي، ولا يحفظ، ولا يتمثل، ولا يحفو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد دلت له. ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه، وقضعه امتحانه. وقد قال أرسطاطاليس: (من البلاغة حسن الاستعارة). ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة، حتى يجيب لكل شاعر وبلغ ما انفرد به من قول، وتقدم لغة من شعري، كم يشرحه فيه أحد قبله ولا بعده، لألقى ذلك قليلاً معدوداً ونزراً معدوداً»<sup>47</sup>.

إن نظرة مستوعبة لما أورده الخاقاني في النصين السابقين، يمكن أن تكشف عن وعي بمفاهيم تقاربت إلى حد التشابه من متصورات نقاد الحديث الغربيين مع ما جاء في النصين حول قضايا مثل «التناص تدجلاً قدر كل نص»، «التناص يتم بوعي وبغير وعي».

فحول القضية الأولى، ترى مصداقية ما يطرحه الناصان من خلال ألفاظ وعبارات ابن أبي طاهر عن كلام العرب الملتبس ببعضه ببعض والأخذ بآخره (النص الحاضر / المتسع / المفتوح) من أوائله (النص الغائب / المنحسر / المغلق) وكذلك يدعم هذه القضية متصور أن ابن أبي طاهر عن أن هذه الحالة من الأخذ (بمعناه الإيجابي) لا يسلم عنها أحد من



المتقدمين والمتأخرين. إذ ما قارناه برؤية جينيت للاتساعية النصية من حيث هي بعد عالمي للأدب وأنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة، وحسب القارئ بعض الأعمال الأخرى. والقارئ في نص ابن أبي طاهر هو ذلك التناص / المتداخل بكلامه في كلام غيره مهما كان معتزلاً في مفاهيمه للصياغة لفظاً ومعنى. وكان التناص يشملهما معاً حللاً لمشكلة التداخل/ التناص لفظاً ومعنى.

ولا يفوتنا في هذا السياق أن نقف وقفة تدبر ومقارنة ومقاربة عند وصف ابن أبي طاهر للأديب بعبارة: «وأقلب من شباك التداخل». إن لفظة «شباك» نحيلنا إلى متصور بارت للنص بوصفه نصيغاً مستجاً بدوب فيه ذات المدهج كالعكسوت بدوب في عكاشته/ نصيجه/ شياكه، أو على حد تعبير بارت «تدخل الذات في هذا النصيغ مثل عكسوت بدوب في عكاشته». فكما أن قدر الأديب مهما حاول عند ابن أبي طاهر ألا يقلت - في نصه شكلاً ومضموناً - من شبال مدخله مع مضمون آخر، فكذلك قدر المدهج عند بارت، ذاته شتعل وتلدوب في تشبيح عكاشته/ ضاغتته على نحو يعد به نصه قابلاً للتداخل مع أنسجة آخر.

وأما عبارة «التداخل» التي كانت أساساً لفكرة التناص عند الحداثيين الغربيين فإنها لا تتعد مفهومياً عند ابن أبي طاهر صاحب النص الغائب - الذي يحق لنا أن نصفه بالاتساع أيضاً - عنها عند جينيت وغيره بوصف نصه حاضراً، حيث إن مفهوم التداخل عندهما يدور حول أخذ اللاحق من السابق، والآخر من الأول، والمتأخر من المتقدم.

إن مفهوم الاتساع النصي عند جينيت على هذا النحو يمكن أن يلغي فكرة نصين أحدهما سابق والآخر لاحق لأن اللاحق يمكن أن يكون سابقاً لغيره. كما أن اللاحق يمكن وفق هذه الرؤية أن يوسع من أفق الرؤية بما يفجر دلالات غائبة في السابق، وهذا من مقدرات قراءة النص الجميلة



التي يمكن أن تطرحها فكرة «التناص» إضافة إلى مفاهيم قديمة كالسرقات في وجهها السليم. فهل يحق لنا وفق مفهوم التناص في جانبه الذي يتم من الأديب بلا وعي - وهو ما سنبين عنه في الفقرة القادمة - أن نعد بارت وجينيت متناصين/ مستدعين لنص أبي طاهر صاحب السبق في طرح مفهوم التداخل والممارسة الاتساعية للنص؟

أما مفهوم الوعي بالتناص/ التداخل فتستطيع تلخيصه من زاوية المتلقي من قول ابن أبي طاهر «إذا بصفتها وامتاحتها». ومن زاوية المبدع نفسه أو الأديب، فستوقفنا عبارة مثل: لا يسلم أن يكون كلامه أخذاً من كلام غيره. وإن اجتهد في الاحتراز... الخ.

أما مفهوم اللاوعي للتناص فسنبحث عنه في نصين الثاني حيث لاوعي الأعرابي لأعرم الذي لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتحفظ ولا يحد في غيره، ومع ذلك ينتهي كلامه موقفاً لكلام غيره وطريقته في نقول كطريقته، ولعل هذا يكشف عن وعي سيكولوجي مبكر لفكرة اللاوعي الجمعي التي تحدث عنها يانج تلميذ فرويد، وفكرة اللاوعي في التناص طرحها جينيت نفسه وهو يتحدث عن التعددية النصية. يقول ليون سمغيل مترجماً جينيت: «تخص التعددية النصية، في أعلى درجاتها، الجانب العالمي من الأدبية، ما يضع نصاً في علاقة مع نصوص أخرى، بطريقة واعية أو غير واعية»<sup>481</sup>.

والنصان اللذان أوردهما الحاققي يثيران بوضعيتهما أسئلة مهمة، إذ جاءا مسبقين بنص واحد قبلهما أسفل عنوان تحت مسمى «فصل السرقات والمحاذاة»، ولهذا وفق ما أطلق عليه جينيت الملحق النصي الذي يشمل العناوين والهوامش وغيرها دلالاته الخاصة، ولأنه كما يقول جينيت مخزن أسئلة بلا أجوبة، فسأحاول أن أجيب من خلاله على سؤال محير، إذ ما دلالة ما قاله النصان اللذان أوردهما الحاققي مقارنة



بالعنوان؟، خاصة إذا ما أدخلنا في المقارنة النص الأول الذي يقول فيه الخاقاني تحت عنوان «السرقا والمعاذات»: «هذا فصل أودعته قفراً من أنواع الانتحال والاختزال، والاقتضاب والاستعارة، والإحسان في السرق، والإساءة والنظر والإشارة، والنقل العكسي، والتركيب والاهتمام، والسابق واللاحق، والمبتدع والمتبع، وغير ذلك مما يفتقد الأديب الموهب إلى مطالعته. وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع وقرت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها»<sup>49</sup>.

لو قارنا هذا النص بالعنوان من جهة، ثم بالنصين اللاحقين اللذين حملاهما - عاليه - من جهة أخرى، لأدركنا أن الخاقاني أورد في النص الأول كل ما يقتضيه ما جاء تحت العنوان الكبير والمصطلح الأكبر (السرقا) من مصطلحات معروفة على وضعيتها منه. من حيث جمع شتاتها ومتفرقاتها لتسجل على الأديب الموهب مظاهره، معترف برهاته هو وذوقه ردي لا يستلزم إليه أحد - بلين أصنافها وكان ما بعده الخاقاني في هذا الباب من قبيل ما تعبروف على وضعه وإثباته بنفسه مصطلحاً أولاً، ثم التفريق بينها ذوقاً بعد ذلك، وإن لم يكن هذا بالصورة يوافق هواه.

لو قارنا بين هذا النص مع العنوان بالنصين اللاحقين لأدركنا اتساع رؤية «شباك التداخل» لتشمل كل ما جاء ظاهره التناقض بين مسميات المصطلحات الجارحة كالانتحال والإساءة من جهة، والخبرة التي مبعثها التوفيق بين متناقضين متداخلين بين الإعجاب والدونية مثل «الإحسان في السرق» من جهة ثانية، والحيادية مثل «النقل والعكس»، «والسابق واللاحق» «والمبتدع والمتبع» من جهة أخيرة، وكأن المسكوت عنه أن شباك التداخل / التناص، يمكن أن تشملهم جميعاً، والمعلول عليه في الكشف عن روي التداخل من جهده، هو من أسماء الخاقاني الأديب الموهب.



والحق أن كثيراً من نقاد القدمى كانوا مسئولين إلى حد كبير عن القعود بكثير من النصوص التي جعلوها من قبيل ما أسموه بالسرقا المذمومة في مقابل المحمودة أو ما أسموه بالإعسان في السرق؛ من أن تستشرف آفاقاً من التحليل التناصي الواعي لتكشف عن الفارق بين مصطلحاتهم المتباينة حيناً والمتناقضة حيناً آخر، ولعل هذا ما يفرق جذرياً - قضايا ومواقف - بين مصطلح التناص الحدائى ومصطلحات كالسرقا والمحاذاة.

من هذه الإشكاليات أن اهتمامهم انصب على المؤلف بوصفه سارقاً ومن ثم محاوله ثبات السرق عليه فى محاوله إنقاذ النص المسروق وصاحبه، وقد أوقعهم هذا فى شيء من التناقض. حين شرعو فى عزو البهت المسروق لأكثر من شاعر، فالشاعر (أ) يسرق من الشاعر (ب)، ثم يكتشفون أن الشاعر (أ) يسرق من شاعر (ج) المسمى زمنياً بالشاعر (ب)، الذى قد لا ندكره على حد النحو سارناً من (ج) وهكذا، مما أقعدهم بهذا الصنيع عن اكتشاف دور التناص كما يفعل نقاد ما العرب المحدثون من إنتاج دلالة النصين الغائب والمصدر واعتصار شعريتهما جمالياً بما يمنحهما ضمن نظرية السياق حيوات جديدة من الدلالات، فى إنقاذ لشعريه مهددة، وتلقى جمالي مبشر. ومن هنا جاء حرص نقاد الحدائى على موت المؤلف أولاً بحثاً عن نصية/ شعريه النص، كره فعل يحيا به النص بتعدد المنتجين لخطابه الأدبى، خاصة بعد أن تسلىح بتأهيج نقدية استوعبها التناص نظرية وتحليل، كالأسلوبية والبنوية والسيمولوجية بما يعطى فرصة لهؤلاء المنتجين/ النقاد/ المطلقين بأن يعيدوا اكتشاف قدرة الذات/ الأديب المبدعة، وذواتهم الناقدة المؤولة

وقد ألقى كل ما سبق من ظلال التناقض على نقاد القرن السابق حول مصطلحات تدور مع السرقة بمعناها المذموم إغارة وسلباً وانتحالاً،



والسرقة المحمودة اقتباساً وأخذاً وتضميناً. بما جاء إرهاباً مصدره الذوق الموهف في الإحساس بما يطرحه في فهم راع مصطلح التناص الحدائي، وكانت الهداية للإرهاب مع رواد من سمو مدرسة الدهوان.

\*\*\*

يقول عبدالرحمن شكري في معرض رده على القضية المثارة حول سرقات المازني عمداً بالمفهوم المذموم للسرقات سطواً وإغارةً على الشعراء الغربيين: «فالعالم الماهر يخرج من الجيد جديداً، ولكن الصبغ يفرج أيضاً من الردي، جيداً. ولكن بعض القراء يقرن على صحيفة ما قد قرأه بدل أن يخرج من إرهاب قد قرأ شيئاً وهذا الفرق بين الصبغ وغيره من الناس. إن لمصطلح ياد ب بعة من لغات لا بد أن يحس بعض من يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر. وإنك إذا أدمنت قراءة المتنبي مثلاً غلبت يدهلك بعض معانيه، وأمل المصنف فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمداً: أي إظهار التلميح من المعجزة فكان من مظاهر تعدد السرقة دقة النقل ولأخذ. لا لمحاكاة والتوليد. فإن المحاكاة والتوليد لا تعد سرقة ومنها - أي السرقة - تسلسل المعاني كما في الأصل، وكثرة التشابه وعجز الشاعر عن الابتداء والتولي»<sup>١٤</sup>.

إن نص شكري يعد أرضاً لمصطلح عليها - وفق زاوية التلقي وبوصفه نصاً واعياً - رؤى النقاد القدامى المتناقضة لمصطلحات السرقات بين محمودة ومذمومة، وهو يشي في الوقت نفسه بإرهابات قننت بعده عند نقاد الحدائق الغربيين في مصطلح التناص. ومع الرؤيتين يمكن أن يتوسع في الأدهان أن شكري يفرق بين السرقة التي اتسع مفهومها في عصره إلى السطر عمداً وتسفلأ على جهد الآخرين وتسميته إلى من سرقوا، وبين ثقل جهود الآخرين وإخراج من جدهم إن كانوا ماهرين جديداً، ومن رديتهم إن كانوا عياقة جديداً.



ومع هذين الصنفين، يمكن وفق مفهوم السرقات قديماً أن نعزو الصنف الأول من متعمدي السرقة دقة في النقل والسطو والأخذ إلى ما أسماه القدامى معيماً «بالاضطراب»، وهو صرف الشاعر إلى أبياته، وقصيدته بيتاً أو بيتين، أو ثلاثة لغيره، فبضيفها إلى نفسه ويصرفها عن قائلها»<sup>(51)</sup>. ونعزو الصنف الثاني الذي مثل له شكري بإدمان قراءة المتنبي ثم علق معانيه بالذهن ليخرج من جناه شهداً، بما أطلق عليه النقاد القداسي «تكافؤ المتبع والمتبع في إحسانهما، حيث يبرز الثاني معنى الأول في عبارة مرهفة فيتكافأ إحسانهما فيه... سواء المتبع والمتبع تكافؤاً لا يغنى على من يعرف أسرار الكلام»<sup>(52)</sup>.

أما وفق الرؤية التناصية التي أرهص بها نص شكري، فيمكن وفق الصنف الأول أن نعزوه إلى الاقتباس الذي تحدث عنه جينيت أنه «أقل أشكاله وضوحاً وشرعية»، وأما الصنف الآخر الذي جعله شكري في دائرة المشابهة والنولية ممثلاً له بقوله «الشهادة تمثلاً لما أطلق بالذهن معنى من شاعر كالمتمنى، فهذا ما يكاد يتطابق مع تعذيب كرسيتيكا للتناص حيث «يتكون كل نص كموازيمك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتجويل لنص آخر»<sup>(53)</sup>. وهكذا يأتي نص شكري مثلاً مع رؤية الهداية حول ما يشير - مفهوماً - مصطلح التناص، لينم عن وعي بالفرق بين التمثيل لما نقرأ وإعادة إنتاجه حيث يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر بما ترسب في لا وعيه، كالنحل يمتص ليخرج شهداً، لا كاللص الذي يقي ما سرقه طعاماً خبيثاً على صحيفه ما قد قرأ. إن إرغاصات الفهم بمصطلح التناص دون مساهم عند النقاد العرب في بدايات القرن الماضي، كان شبيهة بالإرغاص بالمصطلح في بيئة الغربية، فما كانت مقولة مثل: «ما الأسد إلا مجموعة من الأشياء المهضومة» عند واحد من نقاد الغرب سوى إرغاص آخر بمصطلح التناص.

\*\*\*



وقد احتفى نقادنا العرب المعاصرون بمصطلح التناص كما تملوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب ككريم صليفا ويحيى وبارت وريغاتيير وأنجينو وغيرهم، وراح أكثرهم من الواعين والهاضمين تمسلاً لشرائهم يبحثون عن جذوره فيه، ويحاولون بها شكلاً ومضموناً، تنظيراً وتطبيقاً. روى التناص المعاصرة، فجئنا من ذلك لشعرية الشعر وأدبية النص - رغم اختلافهم فيما بينهم طرماً وفهماً - ما أثير الساحة النقدية بهحوث مهمة.

ولكن قبل عرض رؤاهم في عجالة واختصار غير مغل نود أن نجيب من خلال طرحهم على أسئلة منها: لماذا احتفوا بالمصطلح؟ وما الذي فهموه منه؟ وماذا أضافوا إليه؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها يحسن أن نذكر أن نقادنا العرب المحدثين وحسب في المصطلح كما ألبس من قبل من حيث هو مفاهيم تقارباً كبيراً لمصطلح القديم المصطلح المثلث الانقباض والتضمين والمعارضة وما يدخل في باب السرقات من أفكار كالموارد، ويكافؤ المتبع والمبتدع، كما أنهم وجدوا فيه مصطلح لخاص ما يمكن أن يفعل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت أو كادت أن تموت في الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها مسروقة، يظن المعاصرون يحلون - وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التناص - هذه النصوص العائبة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبنات تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات.

ولقد نعى بعض نقادنا العرب المعاصرين الطريقة التي تم بها التعرف على مصطلح التناص في البيئة العربية، واتخذت آراء بعضهم - كما هو الشأن في التعامل مع كل وارد من مفاهيم غريبة - شيئاً من



التعميم والتوسع في الأحكام، وجاءت آراء البعض الآخر متسقة الفهم وموضوعية في الطرح والإبانة عن الإشكاليات.

فمن قبيل التوسع في الأحكام ما يقول به أحمد المديني يزن يدي ترجمته لدراسة ألجيينو تحت عنوان: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، حيث يرى «أن الخطاب النقدي العربي لم يعرف بهذا المصطلح إلا مؤخراً، وفي بعض المستويات الجامعية المحددة، ومعرفته تمت، من أسف، بكثير من الإهمال والخلط، عنا أن استعماله أحياناً لا يخضع لأي ضابط استاطيقي أو فكري وهذه ظاهرة ملحوظة في أغلب المناهج والمفاهيم الجديدة التي انتقلت إلينا عن نقد الجديد والعلوم الإنسانية المتطورة التي لم يعد من المسك إهمال الاتصال بها، ولكن التي تتطلب في الآن عيه إدراكاً معرفياً، دقيقاً ومنطقياً، وربطاً محكماً بين أواخرها وأوائلها، أدوائها ومباهجها، ومباهجها، ومباهجها، وبها اليوم بصورة خاصة التناص كمفتاح لقراءة النص، فهمه، لتجنيبه، لتفكيكه وإثباته تم كيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»<sup>54</sup>

المديني يطرح المشكلة في نظره دون أن يقدم دليلاً على تلقي المصطلح بإهمال وخلط، ودون أن يدلل أيضاً على أن استعمال النقاد العرب له كان دون ضابط فني أو فكري، ثم أطلق في توسع للأحكام ما يدعم نفيه للجانب الفني والفكري عن وهي هؤلاء - النقاد حين جعل هذه (ظاهرة) ملحوظة في أغلب المفاهيم التي انتقلت إلينا من النقد الجديد (لم يقل المحدثي). وأحسب أن ظهور المصطلح في فكرنا النقدي مؤخراً؛ لا يجعل ذلك مدعاة لأن يصبح القصور في فهمه ظاهرة، يمكن أن نجد لها علاجاً في دراسة ألجيينو التي ترجمها المديني والذي يذكر بنا - على رؤاه السالفة أنه - لهذه الغاية وسعياً لوقف نزيف التشويش ولو في نطاق محدود ألجيينو إلى العناية بهذه المادة مقترحين على القارئ هذه الدراسة



الروائية، والدقيقة عن التناص، لتحقيق في الأصل، تستقرى التطور، وتنشبت من تبلور المفهوم ومراحله، وتساؤل وتطرح جملة من الفرضيات حول شتى التحولات التي عرفها<sup>(55)</sup>. ولكن هل سيحل نصر أنجوينو - المنقول إليهم ترجمته مشكلة مزمنة في فكرهم غير المستوعب لكل وارد وهو ما قد لا نكرر بعضه؟

وأحسب أن أبلغ رد على كلام لديني عرض أهم الأفكار والرؤى التي أثرت مفهوم التناص ليس على مستوى الرؤى فقط، وإنما على مستوى الأداة تطبيقاً دون أن نعيها فكرياً أو فنياً عن تلمس دور المصطلح وفق علاقته بمصطلحات قديمة في إنتاج المعنى والدلالة، وفهم استراتيجيته وفق هذه الرؤى التي كانت بحق مستنيرة وهم تبين الزويا والمنظور

\*\*\*

حارب كثير من الدكات لي ألسنها لنداء تعرف من سبهم في الربط بين مصطلح تناص ومصطلحات قديمة كالافتاس والتضمين، والمعارضة بما يفعل التواصل الفكري بين القديم والحديث. وهم يساهمون هذا حاولوا جميعهم تقريباً الاستئثار برؤى النقاد الغربيين الذين ذكروا أسماهم ورؤاهم في المحور الأول، ولستنا بحاجة - على الأقل في هذا المحور - أن نشير إليهم عبر كتاباتهم التي سوف نجعل القارئ عليها إنما الأهم عرض رؤاهم المستنيرة، مقتصرين على عرض الجانب الرزوي حول فكرة التناص رغم إسهامهم المحمود على مستوى التطبيق تحميلاً وفق منظومته إنتاجاً للمعنى، مرجعين الوقوف مع نماذج تطبيقية من خلال المحور الأخير من هذا البحث، ونحن نتناول رؤى كل من د. عبداللہ الغداسي والدكتور محمد عبدالمطلب تنظيراً وتطبيقاً.

\*\*\*



في دراسته عن «فكرة السرقات ونظرية التناص» يربط د. مرتاض بين الفكرة القديمة «السرقات»، والمظرة الحديثة «التناص» عبر تساؤل مهم إذ «ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص»<sup>(56)</sup>. يطرح د. مرتاض سؤاله بعد أن يقرر أن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا التخاذل والعقوق عن الكشف عما يسكنها من أصول لنظريات نقدية غريبة تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية<sup>(57)</sup>.

وينص د. مرتاض رؤية القدماء لمصطلح السرقات من باب التهجين ووقوفهم السطحي عند القصور حين يكتفون فقط بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر، خاصة إذا كان كبيراً، مما جعلهم ينشغلون عما أكمله الحداثيون من جهد للكشف عن جماليات النص ولعل مباشرة الشعر العربي - فيما يرى د. مرتاض - «وموجه إلى حد السطحية في بعض الأطوار» من العوازل التي أغرت النقد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعرف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للاثناء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهد الراي»<sup>(58)</sup>.

وقد طبق د. مرتاض هذه الآليات على نص/ بيت اتهموا فيه المتنبي بالسرقة من أبي الشيص، ثم ربطوا البيتين المسروق والمسروق منه ببيتين لأبي نواس<sup>(59)</sup>. فأيهما السارق وأيها المسروق منه؟ «فهل إذاً مثل هذه الأمور... مما يفيد في النقد وشعر في الإبداع ويحصب»<sup>(60)</sup>. ومما يقرره د. مرتاض مهماً في بحثه رابطاً بين فكرة السرقات في إعادة لرؤيتها باستنارة، ونظرية التناص: «أنا بدون العودة إلى تراثنا النقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة وسواها



أيضاً كثير لا يتأتى أن نسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التناص والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية حقاً إن نقاد العرب لقدمي لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العريق الذي قرره كريستيفا، ورولان بارت وجيرمانس وسواهم من قريسان السيميائية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أرمأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد<sup>(61)</sup>.

وقد حاول د. مرتاض في موضع آخر من بحثه أن يقرب إلى القارئ العربي العلاقة بين مفهوم السرقة والتناص في وعي هذا التقارب، وقال: السرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف: اقتباس خفي أو ظاهر لفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً<sup>(62)</sup>.

أما التناص مع التسامح في التعريف والتبسيط في التعبير أيضاً، هو نموذج من حال يحمل المبدع نفس أو مضمين ألفاظ وأفكاراً كان قد استلهم في وقت سابق ما درس وعلى سريخ سيد لأحد المتسلط عليه من مجادل ذاكرته، ومصادف وعيه وإذا كان السيميائيون يعتقدون للمبدعين في عملية التناص بحيث يبيعون لهم إقامة نصوص على أنقاض نصوص أخرى معروفة الصاحب، فإن الشعراء العرب هم أيضاً، يعتبرون بأنهم كاسوا بأحدون صراحة من تقديمهم من الشعر، أو المبدعين الآخرين<sup>(63)</sup>. واضح في تعريف د. مرتاض إفادته من موروثه القديم ورؤى نقاد الغرب، ولكن لابد أن نقرر ونضيف أن التناص كان يتم بوعي أو بغير وعي.

\*\*\*

ولم يكن د. مرتاض وحده الذي يربط بين مصطلح قديم كالسرقات وحديث كالتناص. فالدكتور عبد الله الشطاوي في بحثه «المعارضات



الشعرية. أنماط وتجاوب، يربط ربطاً متواشجاً بين المعارضات الشعرية بوصفها شكلاً نشأ في أصله في أحضان الشعر العمودي، والتناص كمنجز حضاري وشكلي نضج فهماً واستيعاباً مع شعر التفعيلة، وكأن التطاوي يضيف بوعي إلى التقارب بين المصطلحين القديم (معارضة) والحديث (تناص) - إلى جانب الرؤية التاريخية - بعداً فنياً شكلاً ومضموناً يمكن أن يتجلى فتوحات في قراءة النقاد بين نصين متعارضين أحدهما يستدعي الآخر وإن اختلفت أشكالهما.

نلمح ذلك من قوله: «إن شئنا طرح الظاهرة - يعني المعارضات - من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد، وحديد شعره من واقع اتحاده مدرسة شعر نفسه، يذهب من مفاهيم تحديدته سمعت بأوردها وتغير قوتها وطابع صورها، تمت كتب «التناص» كمصطلح بقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث مما يجعله قريباً إلى الأوهام، بل إننا نرى التحايز الشكلي فيما كنا نلتزمه في حديث (المعارضة) وإن كنا نألف بظلمة لا نرى فيه لم يصل بحال، إلى درجة لمعبره بن حسن أدبي، فكلامه شعر، وإن حسنت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودي القديم، وبين الحري المعاصرة»<sup>(64)</sup> ويزيد: التطاوي العلاقة بين المعارضة والتناص - ومعهما الاستشهاد - وصحاً حين يتكبر على ما اتكأ عليه النقاد الغربيون من كون النص إنتاجاً يسهم في التناص، بل إنه يجعل هذا الإنتاج أو إعادة الإنتاج هو جوهره، حتى يعتد بهما في إنتاج معنى ودلالة النص، ولا فليس يكون لهما قيمة يعتد بها، ذلك حين يقول «لا يصح لاعتداد بمطلق المعارضة أو «التناص» أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخذنا في الاعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به)، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال، هذا إذا، كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان،



دور أن يلحقه أي تعبير في ذاته من وجهة نظر «إدل» فون النفل الرأسي الذي يتعرض به بغير دليله ويستج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع في نفس الوقت»<sup>(65)</sup>.

ويستشرف فكر د. التطاوي لحظة الإبداع التي يتولد معها (الانتباس)، والذي يمكن أن نتوسع معه فنضيف إليه المعارضة/ التناص/ الاستشهاد، قبل أن يولد للمور مسهماً في إنتاج الدلالة سيكولوجياً وتاريخياً ومسياً، وذلك حتى يصيف قنلاً «وما يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكون الانتباس في لحظة الإبداع، أو إيجاب النص، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيجاز، وإدماجها في مضاء النص الذي يخرج إلى الماور محملاً بها جميعاً، إن ثمة ركائماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شربه من تصوير التجربة، فأمامه تجربته الخاصة، وأمامه معطيات رده من جلعه مفومات مرتبطة بحدود بي عبققة، يدع إليه بالاشهاد لبطائر بما لا يمنعه من حق التعرف ألامها، لتأمل المفوماتها والإفادة لها»<sup>(66)</sup>.

\*\*\*

ويلقي د. محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص» الضوء على زوايا مهمة في صميم فكرة التناص من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معاً بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها التناص، وكذلك تفسير النص بالنص انسجاماً وتلاقياً... إلخ.

فمن علاقة التناص بمصطلحات المعارضة والسرقة، يرى د. مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه «مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة... المناقضة... السرقة»<sup>(67)</sup>.



ويعرف د. مفتاح كلاً من المصطلحات الثلاثة وفق بينتها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بينتها الأجنبية التي أفرزتها<sup>(68)</sup>. ليندل على مدى التلاحق الثقافي بين المفاهيم في البيئتين

وعن الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص والمتلقي يرى د. مفتاح «أن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً. ووهنة على صحة هذه المسألة، لقد وجدت دراسات لسانية ولسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم...»<sup>(69)</sup>.

وعن فكرة إعادة إنتاج في التناص يوفقنا د. مفتاح عند طرح مهم حول الجانب السلبي. والجانب الإيجابي لإنتاج دلالة النص إسهاماً في نجاح عملية التمثل بين النصوص، **فجانبها السلبي** يتمثل في ظن البعض أن عملية التناص تتوقف على حد امصالح، الشاعر لمصوح سابق لمجرد المحاوره والنحو في إثارة لمطبعة تقتصر عليه بإحدى ولكن يجب أن يعي دور النصوص ذاتها في عملية بناء وإنتاج التناص لدلالة وهذا هو الجانب الإيجابي، أو كما يقول د. مفتاح: «إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا مهيئاً لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره. ومؤدي هذا أنه من المتبدل بعد هذا - الذي قدمنا - أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضاً وتضمن الاتسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضاً لديه إذ غير رأيه. ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وصيرورتها جميعها، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد، واعتباره كياناً منعزلاً على نفسه»<sup>(70)</sup>.

إن هذا الذي يقول به د. مفتاح هو جوهر في عملية التحليل



التناصي من حيث إن النص المنتج في تناصيه، وغير المعلق على نصية متعصبة، يجب أن يستشرف تاريخية النصوص الأخرى سيروية وصيرورة، فاحصاً إياها لتدخل بنية النص الحاضر، إما بإعادة الإنتاج بناءً، أو هدماً لإعادة لباء.

ويتساءل د. مفتاح في رؤى مهمة يجيب عنها، «أيهكون التناص في الشكل أو المضمون؟ إن ما يظهر - يادئ ذي بدء - أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكسوة وغير مكسوة - أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تمهيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، وإدراك التناص، ومهم الفصل الأدبي تبعاً لذلك»<sup>(71)</sup>.

والحق أن د. مفتاح محق في رؤيته، لأن المصنف والشكل معاً هما بمثابة الإشارة التي تحكم في التناص، نجد خاصية التناص منه ذلك بوعي، ويمثل للتلقي وفقاً لهذا تحدياً لحفظه وتفسيره وثقافته وهو يستدعي النص/ النصوص العائبة إلى النص الحاضر. وقد فطن إلى ذلك د. مفتاح وهو يتحدث عن التناص بوصفه «ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الصبغ والتفتين. إذ يعتمد في فهمها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»<sup>(72)</sup>.

\*\*\*

وتتخذ قضية علاقة التناص بالشكل والمضمون في رؤية مقارنة من منظور جديد عند محمود عباس بعداً بنوياً ألسنياً وهو يبحث عن (شعرية النص: من سلطة النص إلى سلطة الأخر)، إذ «لم تعد القصيدة العربية الحديثة - في رؤيته - تتوقف عند الشكل الخطي التناظري للقصيدة الكلاسيكية ومبادئها الثابتة والمساكنة، وعمودها العروضي السيمتري



للموحذات المتساوية، وإنما حاولت التطوع إلى البنية لعميقة للنص الشعري، الذي لم يعد صوغاً جمالياً يشير إلى صوت قائله فحسب، بل هو محطة لالتقاء الأصوات والرؤى والأوضاع والحالات الروحية والإنسانية والأشواغ التعبيرية المختلفة في فضاء مشترك، وهي رؤى وأصوات تتعاضد وتتقاطع في آن واحد، ولكل منها - كما يذهب إلى ذلك الناقد باختين - حياته الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديموقراطية المخصصة التي يتسم بها كل خطاب خلقي<sup>73</sup>.

\*\*\*

وعن دور التناص في إنتاجية المعنى في النص الأدبي عامة والروائي خاصة، يكشف حميد محمدني في بحثه (التناص وإنتاجية المعنى) عن دور مهم يربط بين النص الروائي بعدد لا يحصى من النصوص الأدبية إلى الأجيال الآتية والمستقبلية المستشرقة، فتلعب دور القراءة وإسهاماً في إنتاجية المعنى من المعنى<sup>74</sup>.

يقول محمدني عن هذا الدور الفعال: «إن السمعية قد بينت تقاطع النصوص ولناص بهدف استيعاب دور النص الأدبي في صورة عميقة على الخصوص نحو الأمام بتخليصها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت ازدهاراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وطبقت على كثير من النصوص الأدبية ومنها الرواية»<sup>74</sup>.

ووفقاً لهذا البعد الزمني يتساءل محمدني عن كيفية بناء نص الأدبي والروائي خاصة، مركزاً في تصويره على الاهتمام بكيفية قراءة النص في بعده الآتي، لا البحث عن سياق النص الغائب وفي بعده التاريخي، هذه واحدة، الأخرى أن التعامل مع النص الغائب استشهاداً؛ يختلف من الرواية إلى الشعر بما يقتضي مرونة يجب أن تقتضي النظر إلى أن الاستشهاد المباشر في الرواية كما أفهم من كلامه بوصفها فناً



قولياً نظرياً فيه مجال للاسترسال في السرد؛ يعد أقل أنواع القصص فنياً.

وفيما سبق يقول الحمداني: «كيف نبني النص وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل؟ بهذا المعنى يصبح النص مبحثاً آنياً، فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية؟ كما أنه يجب التعامل مع النصوص المضمومة بنوع من المرونة، لأن الاستشهاد المباشر هو أقل أنواع المظاهر النصية في الرواية على الخصوص، ولذا نمت أشكال التعبير لاحتسابه ركن خطابات لشفوية والأعراف والبيئات مظاهر تناسية نشيطة في مختلف النصوص الروائية المعاصرة»<sup>751</sup>.

والحق أن إشغالي الدور التأملي للنص كعزله ليس بضافه واستدعا «على أنه مجرد نتيجة جديدة تنشر في سياق النص الحاضر»<sup>752</sup> أمر يجعل الرؤية لعملية النص مباشرة، لأنه كما عرفنا أن النص لا يجرى فقط النص الحاضر، بل في تعامله يصيب إلى سياق العائب، مما لم يمتد له نقاده في زمنه وهو كامن، لأن النص لغائب كالتطفة المخصصة لن تنشر في سياق جديد إلا إذا امتلكت من منبعها أسباب خصوصيتها في بيئتها، فكيف نغفل تاريخياً - مثلاً - سياق الشعر الجاهلي النفسي والاجتماعي والعقدي وأنا أستدعيه نص معاصر؟

## المحور الأخير

### «النص» بين المنهجية والتطبيق: قراءة في رؤى ناقلين

سنقف من خلال هذا المحور عند رؤى ناقلين مهمين في مسيرة النقد



الحداثي، كان لهما إسهام متميز في التنظير لمفهوم التناص انطلاقاً من رؤى مستنيرة واعية، علاوة على امتلاكهما لحس نقدي عالٍ ورهيف، مما مكّنهما من تحليل نصوص من التراث والمعاصرة بذات الرؤية المستنيرة في مجال التنظير. والناقدان المعروفان في الأوساط النقدية وفق هذه الرؤى هما: الدكتور عبد الله الغذامي والدكتور محمد عبدالمطلب وقد جاء اختياري لهما عن قناعة قد يشاركني فيها آخرون، بأنهما رغم ما شاع عنهما بوصفهما من نقاد الحداثة، فإنهما نظرا لمصطلح التناص تنظيراً وتطبيقاً نظرة اعتزاز بتراثهما جذوراً، ينقيون من خلاله تنظيراً وتطبيقاً - قبل حداثة الرؤى - عما يحقق شعرة التناص كما سيبين من قراءتهما.

\*\*\*

### أولاً: قراءة في رؤى الغذامي

إذا كان كهار تهاد الحداثة نوع لغرب فشيء يارثاً وكريستينا قد بدأوا من النص يقيمون فيه نصيته/ أدبيته بما يدفع عنه ما هو خارج سياقه وبما قد يعوق مسيرة الكشف عن جمالياته. فإن الغذامي بدأ مثليهم بقيم في النص من أسباب النصوصية (على حد تعبيره) ما يجعله قادراً على الدخول في علاقات سماها (تداخل النصوص) تفضيلاً منه على مصطلح التناص.

يفسر د. الغذامي النص تفسيراً فسيولوجياً كما فعل بارت على أنه جسد حي. ويضيف في تفسيره بعداً سيكولوجياً يتأى بالنص أن يكون للاستهلاك في تفعيل منه للدور النفسي والجمالي الذي يفعله في قارئه، وذلك حين يقول: «النص جسد حي وبما أنه كذلك فهو دال وذو معنى بالضرورة ويأتي بعد ذلك أشياء.. منها أن الجسد مادة للمحبة ومادة للفكراهية أيضاً - هو مادة لعلاقة من نوع ما، ولا شك أن كل قارئ



وقارئة يعرفان أن للنصوص حيوات ونفسيات وأمزجة، وهي بذلك ليست نصوصاً مقروءة لحسب، بمعنى وقوعها تحت سلطة فعل القراءة والاستهلاك، ولكنها - أيضاً - نصوص فاعلة تعمل في قرائتها وتتدخل فيهم مثلما تتدخل معهم، ومن هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ يقرؤنا ويعيد صياغتنا مثلما فعلت (وامعتصماء) بالمعتصم، حيث أعادت صياغته وغيّرت خارطة فعله وتفكيره، وحولته من متروك متنعم كاسر إلى مجاهد ومحرو، لقد حرره النص من نفسه ومن دعوته<sup>(76)</sup>.

العذامي يهذب رؤية بارت إلى الجسد في وصفه له في كتاب لذه النص، ويضيف إليه بعداً تفاعلياً بينه وبين القارئ، فهو يقرأ القارئ ويعيد صياغته حتى لا يستهلكه ذلك القارئ، فإذا كان بارت قد جعل فعل المواجهة بين النص ومؤلفه علاقة سافرة يمكن أن تصل حد الرقاقة في مثل قوله: «ولنص هي (أي يجب أن يكون) ذلك الشخص الوقع الذي يعبري موحته أماء لأب لسياسي»<sup>(77)</sup>، فإن العذامي جعل لنص يواجهنا بما هو غامض فيه، كقولته (وامعتصماء) ألقنها المرأة العربية/ المؤلفة وأنتهى دورها الصياغي ليفعل النص (وامعتصماء) فعله النفسي في القارئ/ المعتصم، وبذلك تكون عملية التأثير النفسي والجمالي محكومة بنص يقرؤنا كما نقرؤه.

وتضافراً مع فكرة جسدية النص يسوق العذامي نص الحداثي عن جسدية النص<sup>(78)</sup> التي أشار إليها بارت من قبل عن البعثة العرب، ليمتدحها العذامي - في إحالة على فهم عربي - سبيلاً لإبراز وتأكيد سبق الحداثي لبارت في فهم طبيعة بنية الجسد الذي هو كخلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض متى انفصل منه عضو وبما أنه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة نتخون محاسنه ونعفي معالجه جسده. وبين العذامي عن مفهوم البنية في نص الحداثي ويحيلها من بنية فسيولوجية إلى بنية



لغوية في جيبولوجية النص، حين يقول: «ويجب ألا نغفل عن كلمات تردت في مقولة الحائمي وهي ذات أبعاد اصطلاحية مهمة مثل: التركيب/ والجسم/ والأعضاء/ والحسن/ والجمال/ والاتصال. ويقابل ذلك/ الانفصال والعاهة والبنونة، مما يعني أن الحائمي يفكر بالنص على أنه (بنية) حية تتكون من عناصر مختلفة كالسبب والمدح والذم، ولكن الاختلاف هذا يؤول إلى (انتلاف) - حسب تعبير شيخنا عبد القاهر الجرجاني - وهذا التبادل الحي ما بين الاختلاف والانتلاف يفضي إلى التركيب لكي يكون النص الجسد. وذلك لأن العناصر تلك هي في جوهرها أعضاء مختلفة لجسد واحد»<sup>(79)</sup>.

ولا يفادِر المفهوم البيوي لنص - وفق رؤية العذامي السابقة - حتى يحدثنا عما يسميه بالصوتهم (تعريب للمصطلح العربي مورفيم) «وهو أصغر وحدة صوتية - تغيرت تغيرت معها الكلمة التي تضمنتها»<sup>(80)</sup>.

ويجعل العذامي الصوتيم أصغر وحدة لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها داخل بنية النص الكبرى ويربط بينها، بوصفها بنية في جسد النص الحي، وبين المضغة في حديث للرسول صلى الله عليه وسلم حين يقول: «وكما أن الجسد الإنساني يتكون من أعضاء متفاوتة القيمة، وفيها ما هو أساسي وذو وظيفة مصيرية، ومنها ما هو أقل أهمية وإن كان ذا وظيفة متميزة، فإن في النص أيضاً أعضاء ذات قيم متفاوتة في أهميتها وحساسية وجودها (وكما أن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب) - كما ورد في الحديث الشريف فإننا نجد في النص مضغة تشبه مضغة القلب في الجسد وهو ما نسميه بالصوتيم. وهو نواة النص ودلالته الأساسية وتتكون من (بنية) صغرى، وأقول صغرى غيبيزاً لها عن البنية الكلية التي هي النص



بجملة، وهذه المضغة / البنية = (الصوتيم)؛ هي ما يقوم عليه النص إنشائي ودلالة<sup>(81)</sup>.

ويتخذ د. الغذاسي من الصوتيم - بوصفه بنية دالة في النص - أساساً لتحليله بما يكون جسديته / خصوصيته، وتكون كل بنيات النص الصغرى الأخرى عوناً لها، إذ « ينشأ النص عن هذه البنية ويتولد منها أو ربما يقضي إليها ويتجه نحوها. وتكون الأعضاء الأخرى في النص بمثابة لأعضاء الإنسان ما خلا القلب فهي مهمة وأساسية، ولكنها لا تبلغ أهمية (القلب) تلك المضغة التي تقرر صلاح الجسد أو فساد»<sup>(82)</sup>.

ويضيف الغذاسي إلى رؤيتنا بوصفنا محللين واعين مثله أنه « قد يحدث أحياناً أن نجد أكثر من صوتيم في نص واحد. وهذا ليس غريباً إذ ما قمنا ذلك على مثالنا الأصلي وهو الجسد. حيث نجد (لخ) بإزاء (القلب)، وكلاهما على درجة كبيرة من الأهمية، مما يجعلهما صوتيمين، ولقد يحدث هذا في النظم الشعرية<sup>(83)</sup>»

ويسمى الغذاسي إلى تحليل نصي وفق مفهوم الصوتيم لبنتين لأبي الحصين المري يفخر فيهما بأنه بصوغ قوائمه غير إنسية فيها من الإبهار ما يجعل السامعين مندهشين أمام ما ليس له مثيل في دنيا القوافي فيقولون: من قالها !!

وقالسية غير إنسية قرضت من الشعر أمثالها  
شروه تلمح في الخافقين إذا أنشدت قبل من قالها

ويقوم الغذاسي وفق منهج تفكيكي (تشريحي كما يسميه) بتفكيك النص بحثاً عن صوتيمه؛ غير مغفل لعلامية (سبولوجية) اللفظة<sup>(84)</sup>؛ ليكتشف بعد تحليل البيت أن صوتيم النص (البيتين) يكمن في أداة الشرط (إذا) هي « المضغة التي يعتمد عليها النص؛ أي هي الصوتيم لأن



البناء الافتراضي يقوم عليها. ولو ألفيناها لأزحنا الوظيفة الشرطية التي تجمع ما بين العلم والوجود، ما بين الخيال والواقع، إلا إذا تحقق للنص خياليته من ناحية، لأن هذه العلامة تعني أن تلك القافية الشرود قابلة لأن تنشأ، ولكنها مع ذلك تظل شروداً تلمع في المخافين وتظل غير إنسية لأنها غير منسوبة إلى أحد من الناس وفاعل لإنشاء مجهول. وحدث الإنشاء لم يقع إلا على مستوى الخيال الإنشائي<sup>(85)</sup>.

هذا هو مفهوم الغدائي للنص رؤية وأداة في إيجاز، وتلك منهجيته في تحليل النص والتي يسميها نصوصية ويعلن عنها بعد تحليل هذين البيتين (النص) بقوله: «ولذا أسمى منهجي بالنصوصية أو بالنقد الألفني وأسمى الإجراء بالتشريحية (التشكيكية)<sup>(86)</sup>، لأن ما نفعله إجرائياً هو ممارسة التشريح فعلياً من أجل الوصول إلى سير تركيبات النص وأبعده الداخلية<sup>(87)</sup>».

وبعد أن يخلص الغدائي إلى أن النص قد خلق بمحط صيته فدياً وجمالاً بما يهبه عدد شدي من زعماء تشريح النصوصية حجاباً رئيسياً وفق مساهم تحليله برده على مستوى تشظير والنظير مدح من السابق تشظيراً وتطبيقاً إلى عرض فكرته عن التعاضد الذي تهيأ له نص بعد أن تحققت بصيته.

ووفقاً لما سبق يقول معرضاً بفكرة النص المغلق عن سياقه، مهدداً الحديث أشمل عن التعاضدية أو ما أسماه (تداخل النصوص): «ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً هو لب الفكرة فيما قلناه ونقول عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على (عزل) النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن الحي. فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ. إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث



أدبي، وهو بلرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه. ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصباً ومنتجاً تماماً مثل كل كائن حي مثل الإنسان والشجرة»<sup>88</sup>

ولا يخفى ما بين حديث الغداسي الناقد من تناص مع كلام هارت عن الجسد الحيواني. ولكن الغداسي يهذب كلامه وفق مفهوم عربي تأثر به هارت نفسه وهو يتحدث من قبل عن مفهوم الجسد عند الباحثين العرب، ولعله كان يعني الخافي كما ألمحت من قبل.

وبما يضيفه الغداسي في هذا السياق مقابلة بالنص الولود أن ثمة نصوصاً عقيمة لأسباب طبيعية ترد إلى نقص في عناصر الإنتاج أو متاعية كموانع للإنتاج والإخصاب. وفي مقابل النص العقيم هناك قارئ عقيم عاجز بما لا يمتلكه مما هو مطلوب منه علمياً وثقافياً أمام مرامي النص وشفراته. ليس له من هذه أن لا يتب. النص العقم<sup>89</sup> وهذا النوع من القراء غير مهيأ ألا يكثف على ملأى التناص لأنه عاجز أمام النص.

ويبين الغداسي عن دور التناص في منهجية قراءته على المستوى الداتي بوصف النص بنية مفتوحة مؤهلة للتدخل في علاقة تناص بقوله: «وقد كان لي من قبل وقفات عن تدخل النصوص في علاقات النص مع ما قبله من نصوص، على أساس أن مفهوم تداخل النصوص هو من المفاهيم الأساسية في قراءة الأدب وتحليله، بما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يغاير ويناهض فكرة البنية المغلقة (الأنية)»<sup>90</sup>.

بعد أن درس الغداسي وحلل بيتي الحصين السابقين نصياً وفق صوتهما، أخذ يطبق فكرته (السابقة) حول التناص بفحص قدرة البيتين على الدخول في علاقة تناص مع نصوص أتت بعدهما، ويشير إلى أن



يهيئ الحصىن بتكتان على تقليد عربي عريق حول علاقة الشعر بالجن<sup>(91)</sup>، وأن لكل شاعر شيطاناً يهيج به هذا يمكن أن يتداخل بيتا الحصىن مع مثل قول أبي النجم العجلي:

إنني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

لقد وقف الحصىن وقوفاً تخيلياً عند أسطورة شيطان الشعر، ولم يرد لشعره أن يكون من ذلك المصدر ولكن أراد له مجد التفوق والتسامي فوق البشر وتخيل قافية شروداً لم تنفوه بها الشفاء ولم تكن بعد، وراح يشبه شعره بذلك الذي لم يكن بعداً، أما العجلي فإنه يأخذ بتلك الدلالة ولا يكتفي بمجرد التماثل لقائم فيه ولكنه يجعلها مصدراً لقوته فجعل الشيطانية بدلاً عن مجرّد الإنسية وجعل هذا الشيطان ذكراً بدلاً عن القافية الأنثى، فبما الاختلاف على هذه الشاكلة ما بين الأنثوة والذكورة حيث قال الحصىن: «وإنما عجز إنسية» فيعارضه العجلي متاخلاً معاً ومختلفاً: «شيطانه أنثى وشيطاني ذكر»<sup>(92)</sup>.

ويشكّل التعاضد بوضفه محلاً تناصباً ذاكرته المشتقة الواعية اللاحقة، ليكشف تناص من جاعو بعد الحصىن من الشعراء مع مفاهيمه عن القوافي الشرود، فإذا «الشرود الواحدة لدى الحصىن تتحول إلى (شوارد من الأحفاد) لدى المتنبي، وحينها يرتاح الشاعر وينام لأنه حقق مرماً شعرياً عريقاً.

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراحها ويختصم

وهكذا تتحول (شرود) الحصىن إلى (شوارد) المتنبي ولكن دون أن يلامسها القيد أو يمسه بتلابيبها بمسك؛ إذ يظن الخلق يسهرون ويختصمون جراحها، وهم لن يتفقوا أبداً، لأن الاتفاق يحول الشوارد إلى مقدمات»<sup>(93)</sup>.



وتظل ذاكرة الغداسي الواعية تكتشف أن شواره الشعر الشيطانية وفق مبادئها القديم لم تمت بموت العجلى والمتنبى ولكنها تحيا مع تناس جديد لم يمت مع الزمن وليكن الشاعر السوري المعاصر نذير العظمة واحداً من هؤلاء الأحفاد يتناس معهم، وحفادة العظمة مع هؤلاء تتجلى في قوله.

بهتما ألهمه لهما على باب عنيزه  
خلت شيطاني لهيباً ككزته الريح لكزه  
في «مي في خافتي في جسدي ينشر أزه  
كلما دافعته يقفز في وجهي قنفره  
انتفض لما الجمر ما زال غحساً في قلب عزه

«هذا مقطع لنتائج من قصيدة صافية ليدى العظيمة هي قصيدة «عنيزة والخيل» فيها تكتشف في شيطان الخيل ليدى في عصر التكنولوجيا ولم يزل هذا الشيطان قوياً وشرساً يتهزم أمامه الشاعر وتناهى قدرته على المقاومة فيستسلم»<sup>194</sup>

ويشير الغداسي إلى أن ظاهرة التناصر تشكل ملمحاً مهماً في ذاكرة الثقافة العربية ممثلة في إنسانها منذ زمن بعيد، ويربط الغداسي في وعي بين هذه الظاهرة وأخرى قديمة في الفكر العربي تهت في إنتاجه الشعري ويعني بها (الاستطراد) كما هو شائع في مؤلفات عربية لأعلام عربية مثل الجاحظ، وعن هذا كله يقول الغداسي: «إن ظاهرة (تداخل التصور) هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تشكل العوامل الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي مختزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل، وإن وقفة سريعة على طبيعة التأليفات العربية تثبت ذلك... ومثلما يحدث ذلك في المؤلفات فإنه يحدث أيضاً في القصائد، وكلنا نعرف تنويعات القصيدة



العربية وتشكيلاتها المتنوعة ظاهرياً والمتداخلة نصوصياً. ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ وغيره من الأسلاف. ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها، وكلها نصوص أدبية أو علمية يعود بعضها إلى بعض ويفضي إليه، والحضور الذهني المشترك ما بين إشارات النص وذهن الكاتب هو الذي يقيم تلك العلاقات والتداعيات»<sup>(95)</sup>.

\*\*\*

وإذا كان الغذامي يجعل مرجعيته في كتابه «ثقافة الأسئلة» حول ما يخص (التناص) عربية، فإنه في كتابه الأسبق «الخطبة والتكفير» يتكئ أكثر - إلى جانب المرجعية العربية - على المرجعية الغربية مستفيداً من أعلام مثل بارت ودريدا وشولز، محاوراً ومحللاً بالمستنير من رؤاهم نصوصاً عربية على ميسوي النظرية والتطبيق. فهو مثلاً يتكئ على نظرية (الكريغ) في الفكر الشككي عند ديدا ويربطها بفكرة الأثر وهو تشكيل الناتج عن (الكتابة). وذلك يتم عندما تنصير الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتنصير الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي الحقيقة الأولى»<sup>(96)</sup>.

ويوجد الغذامي العلاقة بين الأثر و(التكرارية) التي قال بها دريدا. ليؤكد بها فكرة دريدا عن التكرارية التي تلغي الحدود بين النصوص ومن ثم تمهد الطريق لتداخلها، والأهم أن الغذامي يربط ذلك كله بتحويلات النص وفق التناص من مبادئ إلى سياق آخر متغاير زمنياً وبذلك تصنع نفسها ما لا حصر له من تحولات سياقية، وهذا في رأيي جانب مهم لتحقيق التناص لشعرية النص لأن السياقات الجديدة قد تختزل أو تضيف أو تهدم وتفكك وتعيد إنتاج السياقات القديمة، بل قد تحول خطابها من ديني إلى سياسي، أو الجدل إلى ساخر... وهكذا.



وهذا كله قد يوقفنا عنده فنتسجله من قول الغدامي: «ومع فكرة (الأثر) نجد نظرية التكرارية التي بها يلغى دويدا وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (دناخل النصوص)، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بذلك كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أي زمان وأي مكان. والمادة المقطعة تنفصل من سياقها لتقيم ما لا حصر له من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود، ولذا فإن السياق دائم التحرك، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة ما لا يحصى من تصوص قبله»<sup>71</sup>.

وفي سبيل قراءة منضبطة واعية لمصطلح التناص اهتم الغدامي في كثير من مواضع كتاباتها بتأصيل المصطلح بالقديم على حسب قبليات المنقطة التي تتعايش فيها المصوِّف المقاطعة وكذلك بالحديث عن نشوئه، وكذلك ما أسماه من قبل بهوتيم النص، وجعل كل هذا غدتته، وسلاحه الذي يفحص به مقولات النقد العربيين حول المصطلحات النقدية. هو يستفيد من بارت: نعم، ولكن لا يأخذ كلامه على علته لأن الغدامي مثلاً يرفض فروق بارت التي تصل إلى حد التعسف والتكلف أحياناً بين كل من العمل والنص، لينتهي الغدامي إلى أن «هذه فروق لا تترك للنقد الحديث مجالاً حراً في مرحلة ما بعد الهيوية، على الرغم من انطلاق هذا النقد من مبدأ التركيز على النص ولكنه انحرف بعيداً عن النص حينما عزله عن سياقه، ولم يكتف بالذوق الذي تلعبه شفرة النص في تأسيس شاعريته، وهو دور تركز عليه وظيفة اللغة الأدبية في تمييزها واختلافها عما سواها، ولذلك عجز النقد الحديث عن أن يقدم أي إلهام اصطلاحي متطور كذلك الإنجازات الفذة التي قدمتها مدارس النقد الآلماني حول مفهومات



(الصوتهم) والعلاقات واعتباطية الإشارة كبدل للكلمة، ثم مفهوم الأثر إلى جانب نظريات الشاعرية (ومعها السياق والشفرة) والتكرارية والاختلاف، وأخيراً (نظرية النصوص) التي نقلت النقد الأدبي من حال الملحق الأدبي على العمل، إلى حال النظرية كجنس معرفي متميز<sup>(98)</sup>.

\*\*\*

وتبقى فكرة وهي الأديب المتناص أو (لاوعيته) وهو يستدعي إلى نصه نصوماً آخر حاجساً من هواجس النقد الحداثي في نقدنا العربي كما كانت عند الغرب، ليس سايكولوجياً فقط ولكن فنياً أيضاً، خاصة إذا عرفنا أن «تداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى» فالعلاقة ليست بين واحد وواحد (أي 1 + 1)، ولكنها بين واحد ولافين ملايين الواسع ذلك لدى فكرة لبشرية، ومعنى هذا أن كل شيء في نص يصبح - سوجو - إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قلنا نتوجع إلى زجالاتها من نظائر التنظير وذلك حسب قدرة كل واحدة منها على الحركة<sup>(99)</sup>.

وقضية الوعي واللاوعي في التعاضد، مطروحة إلى حد كبير في تراثنا في باب السرقات تحت ما يسمى «بالمواردة»<sup>(100)</sup>. وقد ابتكأ الغدامي على هذه القضية وهو يناقش مفهوم مقولة هارت «إنني أقرأ لأتني نسيبت» حيث إن النص يشير فينا ويذكرنا بما نسيناه، ويمثل الغدامي لهذا بالمتنبي حين يقول بالمشال الدال: «إنني أكتب لأنني نسيبت وهذا مفهوم لمسه المتنبي عندما واجهته تهمة السرقة في شعره فرد بكلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء) وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (جماعية النص)، لما فعله المتنبي هو أنه نسي فكتب. وكان النقاد الأوائل يدركون هذا وقد جاء عنهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معانٍ (توارد خواطر) وهو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر أي أن الوعي



بالآخر مطموس في الدهن وقت الكتابة لهذا السبب، ولو وعى اللاحق بالسابق وتذكره لم يكتب عندئذ «<sup>(101)</sup>».

وليس وعى اللاحق بالسابق - فيما يخص جانب الوعي وحدوده - يقف بالتناص وفق هذا المفهوم عن الكتابة، لأن كثيراً من النصوص وخاصة في مجال المعارضات الشعرية والتناص مع القرآن الكريم والسنة الشريفة يتم بوعي وستناقش هذا مع تطبيقات الغدامي بعد قليل.

في رؤية منهجية للحرامي لمصطلح التناص الذي يفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality) يشير عن قناعة إلى أن هذا مصطلح سيميولوجي (وتشعري) أو تفكيكي، والأهم أنه يسوق تعريفاً شولز له، والذي يؤكد به ريتون، إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية الغدامي علاقة علمية للتشعري) <sup>(102)</sup>، والأهم أن التناص يتم بوعي وبغير وعي وهي هذه بمنزلة شولز، النص منسجماً لمصطلح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجيبوت وكرستينا وريغاتي، وهو اصطلاح يحمل معان وثيقة لخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر. ولهذا العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs)، تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلاكه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع «<sup>(102)</sup>».

وبهاتين الرؤيتين المنهجية فيما يتعلق بتحليل النصوص المتداخلة وفق رؤية سيميولوجية تفكيكية، والسايكولوجية الفنية حول وعي المتناص وتداخل نصوصه مع غيره أو لا وعيه، يستشرف الغدامي آفاق التطبيق المنهجي على نصوص متداخلة بدون وعي وآخر بوعي من



المتناص، متنوعاً على مستوى الشكل والمضمون بين نصوص قديمة كما رأينا ونصوص حديثة ومعاصرة كما سنرى

من النصوص المتداخلة بغير وعي في رؤية الغدامي نص قصيدة للشاعر غازي القصيبي «أغيبه في ليل استوائي» تتداخل وتستدعي بدون وعي قصيدة للأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبيهاً لفتاته، في مقابل وصف القصيبي لفتاته (باللؤلؤة السوداء).

ويتدخل وعي الغدامي الناقد في لا وعي القصيبي الشاعر؛ ليكشف وعيه المثقف بعد أن يقابل في جدول بين مقاطع من القصيدتين «يمثل أمامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبيهاً لفتاته، وهي درة أخرجها عواص دارين البلدة القديمة في البحرين، وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء. مما يربطها بـ «قصيدة القصيبي» وهذا هو الذي يعنينا هنا وليسوق أضح جعلوا مقابلاً بين القصيدتين لتبين الحسنة علاقات المداخلة النصوصية بين أشاعر عرب، ومن ثم نستكشف وجوه المصادفة»<sup>104</sup>، ويمكنني الباحث بإيراد مقطع واحد من كلا القصيدتين ليستبين سبيل التناص بينهما، وما يدلل على رؤية الغدامي فيهما

#### الأعشى<sup>104</sup>

كانها درة زهراء أخرجها

عواص دارين يخشى دونها الشرقا

حرصا عليها لو أن النفس طوعها

منه الضمير لها لي السيم والخرقا



في حوم لينة أذى له حذب  
من رامها فارتدته النفس فاعتلتها

### القصصي<sup>(106)</sup>

أيا لؤلؤتي الصمراء  
شراعي الموشد الخطر  
وبعري الجمور والشرب  
وأيامي معاناة على الشيطان  
والخلسان والإسنان والأوزان تنتشر  
غصصاً...

تبا لينة ندي زورق في البحر

ويشير القذافي - قبل عقد القذرات - «بشدة إلى أن العلاقة بين الصين لبس علاقة الحذو» ولا هي علاقة محارة أو استعلاء. وربما قلنا (وقد نجزم) بأن القصصي لا يعني تجربة الأعشى أو يتحملها، وهو يكتب قصيدته، ويكل تأكيد فإن نص الأعشى غائب عن إدراك القصصي وهذه ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثل حالته الإبداعية، ومن ثم نغكن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خيالياً إبداعياً. وليست العلاقة بينهما إلا مداخلية نصوصية (Intertextuality) حسب مفهوم الاصطلاحي السيميولوجي والتشريحي<sup>(106)</sup>. ثم يتبع القذافي كلامه هذا بنص شولز الذي سبق الإشارة إليه عاليه ليدعم به قضية لا وعي الشاعر أحياناً في تداخل نصوصه مع غيره.

ويؤكد القذافي بين يدي تحليله الواعي للقصيدتين وفق التناص



على تميز جانب اللاوعي الذي يمثل خفاءً يمنح الشاعر من خلال اللاوعي الجمعي - كما يمنح في الوقت نفسه وعي المؤول الناقد - القدرة على تثل حالته الشعرية في خصوصيتها حتى وهي تتداخل مع غيرها، وهو فهم يتوافق مع فلسفة فكرة التناص، وأعتني بها المحافظة على الخصوصية التي لا تجعل المتناص كالببغا.

يقول الغدامي عن نص القصبي في تداخله مع نص الأعشى:  
«ليست المسألة عملية واعية، ولا هي احتفاء وصجارة وإنما هي أعمق من ذلك وأبلغ بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لاشعورية، وفعل نصوصي ولبست فعلاً بشرياً، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير، بل الحضور والفعل هو للنص وحين جمع النصوص الأخرى السابقة عليه»<sup>(7)</sup>

وعن نص القصبي في تداخله مع الأعشى يشير تحليل الغدامي إلى عملية التناص والهدم التي يمارسها نص القصبي في دلالاته وفق المفهوم التحكيكي فيما حسب «نص القصبي في هذه تنصيدات (الدلالية) يهشم دلالة الأعشى فيوسعها بعد أن تتحول موادها إلى نواة دلالية متولدة ومتحولة من داخل النص لتشيك الشعر بالأسطورة والواقع بالخيال والمجرد بالحسي فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات، ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعشى وينسبط من فوقه لبشعل ما هو أوسع منه مثلما تحررت اللؤلؤة من قيود الدلالة، المعصورة بالدرة التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه، فصارت درة الأعشى لؤلؤة القصبي»<sup>(108)</sup>.

\*\*\*

وأما عن التناص الذي يتم بوعي فيمكن أن نتلمسه مع تحليل الغدامي التناصي لتداخل قصيدة الشاعر حمزة شحاتة «غادة بولاق» مع قصيدة الشريف الرضي «يا ظبية البان»، والتي يقدم الغدامي بين يدي



تجديلهما تناصياً بتعليق شولز عن المنهجية (السيمولوجية والنشربحية) وعن وعي الكاتب أو لا وعيه وكأنه أصبح مثكاً أميناً للغذائي حول منهجية التحليل وصحة سلامة الرؤى.

ويقدم الغذائي بوعي وحس الناقد الحريص على وعي المتلقي - بين بدى التحليل - لقضايا مهمة، وهو المدرك أن قصيدة شعاعة معارضة تتم بطريقة يلعب فيها الوعي دوراً مهماً مع قصيدة الشريف الرضي، ويؤكد الغذائي أن «تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة» وأنه أصبح آلة لتفريخ النصوص إن هذا هو أبعد صور الحقيقة عن الإبداع. والمر يكس في طاقة الكلمة وقدرتها على الاعتناق. فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من بين إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والمصاحق بجهود إبداعية يصغر عي المدع<sup>(109)</sup>

ويفحص المبدائي بخبر وطرح دواعي التداخل بين القصيدتين ليكون مدخله سيمولوجياً يبحث عن إشارة / علامة تهدي محفوظة إلى تلمس دواعي التداخل، هل هو إحساس بقدرة الحفوظ؟ أم بإيقاع الوزن والقوافي؟ وحول هذا يقول الغذائي: «يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شعاعة (غادة بولاق)<sup>(110)</sup>»

ألهمت والحب وحباً يوم لقياك رسالة الحسن فاضت من محبائك

حتى يبدأ في مخامرتنا حسن غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل حتى إذا مضينا نقرأ في القصيدة وتلقى قوافيها واحدة بعد أخرى عيناك / ربك / يرمك / الزاكي / الحاكي أخذ هذا الإحساس يتضاعف ويتراقص في أعماقنا مستجيباً لرشاقة الوزن (المسيط) ونفحة القول الحجازي الرقيق، وجلب معه صوراً شعرية يجلب بعضها بعضاً. ويبدأ



شرطت الذكريات بنسأب في الذهن عارضاً ما عتده علينا. ونحن نحاول استكشاف الأمر<sup>(111)</sup>.

وأخيراً يقع الغذامي على ضالته السيميولوجية وهي القوافي؛ «ولا نجد عوناً كعمون القوافي على جلب الماضي وإبعاده فبنا وهي التي ستكشف لنا أخيراً (مداخل هذه القصيدة؛ فهي مقفلة بكلمات تنتهي بروي الكاف المجرورة وعلى وزن (فعولن) والبيت على وزن البسيط، وهي غزل فيه هيام وتوله بالمعشوق. هذا كله موزون متمكن في النفس - وسواء قال الشاعر أو لم يقل - فهي مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضي:

يا ظبية البان ترعى في خصاله    لهيئك اليوم أن القلب مرعاك<sup>(112)</sup>

ولا يترك الغذامي إحساسه وحده - وإن كان مهتماً مع محفوظه للشريف - ليهديه إلى القاصدين، وإليها يلتصقون بالناقد الأمريكي التفكيكي بلور صاحب نظرية (الفرق المائيل) الذي ربط التحير من المظن القضية التناص بينها وبينه<sup>(113)</sup>، مستهدياً بلوحة التلقي عنده لإثبات التداخل بين قصيدتي شحاته والشريف وهي ذات وجود منه مهمة<sup>(114)</sup>، تتلاقى حول تتبع في ونفسي لإجراءات عملية لتناص.

ثم يقف الغذامي أمام القصيدتين ثلاث وقفات متفصلة؛ الأولى مع جملة النداء، والثانية مع تداخل القوافي، والثالثة مع علاقة التشريع بين القصيدتين، ومع كل وقفة يضيف الغذامي إلى قضية التناص رؤى متعة في نتائج دلالة النصين.

لمع الوقفة الأولى، يرصد الغذامي في تحليل بنائي أسلوبه يحصي جمال النداء (وعدها ست وعشرون جملة)، يستدعي ثعاني عشرة منها تركيباً تاماً (ولحق المنادى المضاف مثل: يا ظبية البان) تركيب الشريف،



في مقابل افتتاح لطاقة الإشارة لها عند شحانة، ويحصرها الغذامي في مجالين، أحدهما عاطفي لمجاري مغترب والآخر نموذجي ويعني به «أن ظليبه تحمل صورة من صور نموذج شحانة النفسي... وذلك أن فيها من صفات حواء ما قبل التفاحة، ولكن طيبة أيضاً اسم لامرأة تخرج قبل الدجال، تنذر المسلمين...، فكأنها حواء تشير إلى التفاحة حيث الخطر والسقوط، أو النجاة بالعزوف»<sup>(115)</sup>.

وعلى هذا النحو يحلل الغذامي جملة النداء بما يثبت أن استعداءات جمل النداء الست والعشرين لم تأت غفلاً من إيهاماتها الروحانية والدينية، لينتهي الغذامي إلى نتيجة لإحصاءاته: تسهم أسلوبياً وتفكيكياً في إنتاج شعرية النص وفق هذه الوصفة، مفادها قوله: «هذا قد تشريحي لجملة الشريف يقتضيه الشاعر الجديد، مقدماً بذلك تفسيره لنص سابق يتداخل مباشرة مع بصره، وأسنياد الشعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف ومن يربها على لسانه لا يخرج من ولد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جمل النداء الست والعشرين الواردة عند شحانة، كانت هي عمود بناء القصيدة والذامع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصي»<sup>(116)</sup>.

ويلعب تداخل القوافي دوراً لا يقل أهمية عن جملة النداء وفق تحليل سيميولوجي / أسلوبى عند الغذامي لإثبات التداخل بطريقة علمية منتظمة وفق الإحصاء الأسلوبى والإشارة السيميولوجية، ذلك إذا عدنا مع الغذامي: «أن أقوى الإشارات وأقننهن على المداخلة هي إشارات القوافي. ذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء الصوتي، وأن للروي سلطاناً بالفاء في اختيار الكلمة، وإذا تضافر صوت الروي مع الوزن في تركيب القافية صوتاً وابقاعاً فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية جداً. وهذا ما حدث بين الشريف الرضي وحمزة شحانة، حيث اختار شحانة



أربعة عشر قافية من بين ثمانين عشرة قافية من الشريف الرضي، والمداخلة هنا لا تقتصر على قصيدة الرضي بل تتعداها إلى كل قصيدة كافية الروي، وينتهي بيتها بقافية على وزن عولن مثل (فالك) أو مفعولن مثل (نعماك)، وهذا يدخل إليها قصيدة ابن زيدون:

ما للصدام تديرها عيناه  
فيميل في سكر الصبا عطفاه  
وقصيدة أحمد شوقي في زحلة:

شيعت أحلامي بقلب ياك  
ولمحت من طرق الملاح شياكي  
وغيرهما مما يدخل في هذه الدائرة من شعر تستطيع قصيدة (غادة بولات) استحضاره في ذهن القارئ لها،<sup>112</sup>

ويقدم الغداسي جدولاً احصائياً بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة شحاتة مع التمهيد الثلاث للشريف إلياس زيدوني والشوقي، يثنى خلال فحصه الجدولي يتبين لكثرة التوافقات في شحاتة مع الشريف الرضي، إذ بلغت عند شحاتة أربع عشرة من أصل ثمانين عشرة عند الشريف، وهذه دلالة قوية جداً على حضور قصيدة الشريف الرضي في ذهن شحاتة، وعلى تداخلها مع الشاعر في إبداعه لقصيدته، «ويعزز ذلك توافقهما بالوزن (البيسط) وفق الجنس الشعري (الغزل العفيف) وفي نغمة الإيقاع الرقيق»<sup>118</sup>.

بينما يقل هذا التوافق مع قصيدتي ابن زيدون وشوقي إلى حد يضعف حضور القصيدة إلى ذهن شحاتة، ولا شك أن الإحصاء الأسلوبى هنا من الغداسي جاء دالاً ومدللاً على أن القوافي بوصفها إشارة سيميولوجية كانت صادقة على المستوى الفني والنفسي معاً لإثبات تداخل قصيدة شحاتة مع الشريف الرضي، وينتهي الغداسي إلى أن شحاتة



ينتقل من موقف (الاحتيار) إلى موقف (التناقص) في مداسية علوم  
المالفة<sup>(119)</sup>

ومع علاقة التشريع بين القصيدتين؛ يكتب الغلامي وهو يفككهما  
على دفتر التناص هوامش مهمة، لعل من أهمها أنه في علاقة التناص  
النصي / التناص؛ لا يكون النص الحاضر (نص شحاتة مثلاً) عمالة على  
الغائب (نص الشريف مثلاً)، وإنما قد يضيف الحاضر إلى الغائب أضعافاً،  
وذلك لأن القصيدة (المتأخرة) تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي  
العلاقة التشرحية التي سبقت من المداخلة بين النصوص. بما تستكشف  
قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءات لقصيدة شحاتة فشحاتة ذاتاً  
سبب في سحب الشريف الرضي وهذه وهذه حادثة كبيرة لها لأنها  
تهب قصيدته (يا طلبة البيان) حياة جديدة يعيشها من السياق. وغير ذلك  
هناك إصدارات مهمة يجب أن يمدد لها بنظر الناقد. وهذا تقوم  
بين لقصيدته علاقة نظورية مباشرة وبالله الذي جاهدنا نقوم كخلفية  
للأخرى. وهذه بقوله كأمسية شطب، يستمدحان في دهر لقارئ ثم حلاً  
يوحد بينهما. ويجلب معه قصائد آخر مثل ما حدث لنا في اجتلاب  
قصيدتي ابن زيدون وشوقي<sup>(120)</sup>

ومن الأدلة الملموسة تناصياً ونصياً على اختلاف الرؤى وفق المفهوم  
التفكيكي بين الشريف وشحاتة «أن الشريف دخل إلى قصيدته  
مباشرة في نداء طيبة، مؤسساً بذلك علاقة مباشرة بينه وبينها، لكن  
شحاتة لا يشعر بوجاهة هذا السجع، وهو يؤثر الدخول في حلم شاعري  
سأبح يؤسس فيه فضاءً نفسياً وجمالياً لقصيدته ولحبيبته. فيضع لذلك  
مقطعاً طويلاً من عشرة أبيات، قبل أن يبدأ في مناداة صاحبته»<sup>(121)</sup>.

\*\*\*

أحسب أن هذه لمحات سريعة حاولنا فيها اكتشاف رؤى د. الغلامي



عن مفهوم التناص أو كما يسميه (التصوص المتداخلة)، وذلك على مستوى النظرية والتطبيق، ولا نزعم أننا ناقشنا رؤاه جميعها على هذا المستوى ولكننا اكتفينا بالأمثلة الدالة حول رؤى واحد من أهم نقاد الحداثة العرب الذين كان لهم إسهامهم في إثراء المصطلح النقدي عامة، ليس التناص وحده، غير مغفل لدور التراث المستنير.

### ثانياً: قراءة في رؤى محمد عبدالمطلب

قدم د. محمد عبد المطلب دراسات ورؤى مهمة مبثوثة في كتبه حول مصطلح التناص، كانت عنده جميعاً مشفوعة بتحليل من يستشعر دائماً قيمة المصطلح في تحقيق شرعية النقد والتي بدأ يتلمسها أول الأمر عند واحد من أهم النقاد في التراث والمصرية، وهو عبدالقاهر الجرجاني من خلال كتابيه المشهورين (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) ثم تواصل د. عبد المطلب جهوده في تحقيق تناص في النقاد من شعراء الحداثة تكاد تشمل أكثر من شئير منهم، جاء في كتابه ما قدمه بحمد أسس وثيقة على مستوى التحليل تكسب هذه النصوص روية بذاة

\*\*\*

في بحثه عن (التناص عند عبدالقاهر الجرجاني) يقدم لتعريف المصطلح بحثاً عن جذوره اللغوية، والتشابه الذي أثاره بين الدرسين العربي والعربي، متكئاً على أعلام الغرب في بداية بحثه يعرف جهودهم للنقارئ، شارحاً المفاهيم ومؤديات التناص، ذاكراً بارت وكرستيفا وباري وباختين وأنجيتو وتودوروف، وستعرض لما قدمه مهماً بين يدي بحثه من قضايا ورؤى بعد عرضه وتقلبه تناصاً مع أعلام الحداثة الغربيين

فكما أثاره عبد المطلب مهماً «أن الحضور الأسطوري المكثف في النص الحدائني كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرية تأملية



لإدراك عملية التداخل، حيث رأى (فراي) أن أوروبا العربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبرت عن التزاماتها من خلال مجموعة من الأساطير<sup>1221</sup>.

الأساطير إذا كانت الباعث الأول على اكتشاف التداخل بين النصوص في رؤى عبد المطلب، الذي يطرح في تسلسل منطقي ما أدى به الإحساس بالتداخل إلى ما يمكن أن يثمر حيث البحث عن الإنتاجية التي يحاول أن يتلمس - وفق مفهومه لها - أثاراً لها في تراثنا النقدي، وذلك حين يقول: «فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النصيب الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، وهذا التصور كان له وجود لازم في الدرس لعمدي معرسي نقد أبيت»<sup>3</sup>.

ووفق هذا دور استعصبي بلاجبه بسيط عبد المطلب بين استحضار الماضي ودوره في تفعيل عمليه لادع نص حيث يكشف هذا الارتداد إما تماثلاً أو اختلافاً أو تناقضاً، وهذا هو في رأيي جوهر ثمره الإنتاجية كما هو جوهر عملية التناص يرمتها بوصف هذا هو الناتج الجمالي/ الدلالي في عملية التناص بنا<sup>4</sup> أو هدماً كما يرى التفكيكيون.

يمكن أن نتلمس كل هذا في رؤى عبدالمطلب الناصعة حين يقول: «فالارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، وهنا قد يحدث قاس - أو بالضرورة سوف يحدث قاس - يؤدي إلى تشكيلات داخلية، قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى به إغرازمات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب



الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضى أحياناً، والسلبية أحياناً، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الأنحاء»<sup>(124)</sup>

وبعد استقراء د. عبدالمطلب لرؤى نقاد العرب مثل تودوروف وجينيت بخلص إلى قضية مهمة تحدثنا عنها من قبل كثيراً، وهي أن التناص يتم من المقتضى بوعي أو بدون وعي، وهما ما يجعلهما عبد المطلب عطي لتناص الأسس، حين يقول «وتكاد تستعصر أشكال لتناص على هذا النحو في عظم أسس، أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الطرف الذهني كما يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل. أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد: على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير - على نحو من الأنحاء - إلى نص آخر، بل وتكاد تحده تماماً كما يظل إلى حافة لتتجلى»<sup>(125)</sup>

ويحار عبدالمطلب في هذه التصورات ويغيرها كثيراً أن يخصص مصداقية رؤاها الحدائرية جذوراً عند عبدالقاهر الجرجاني، من خلال كتابي الدلائل والأسرار. فيقع بوعي وإحساس الناقد المستوعب لفكر الجرجاني على نصوص تدخل في صميم وجوه التناص، يكفي في عجلة يقتضيها منطلق بحثنا أن نشير إلى بعضها، بما يكشف عن وعي عبد المطلب الناقد الحدائري المعاصر بعبد القاهر الناقد الترتيبي / الحدائري القديم.

يقول عبدالقاهر في فصل: (في الاتفاق في الأخذ والسرقة - والاستمداد والاستعانة): «اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على الغرض، والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف بمدح به بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه



بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى، وأما وجه الدلالة على الغرض، فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلاً، وذلك ينقسم أقساماً منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة كالتشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبدر في اليأس والجود، وبالبدر في الحسن والبهاء والإثارة والإشراق، ومنها ذكر هيأت تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالانتماء وسكون الجوارح وقلة الفكر<sup>(126)</sup>.

ويقتضيه عبد المطلب من عبدالقاهر فكرة الاتفاق بين الشاعرين نوادراً ويربطها في حصة بفكرة التداخل / التناص، ويحصرها في مستويين، أحدهما يتعلق بإطار المعنى الكلي بالوصف المباشر لمندوح بالشجاعة والسخاء، أو لوصف الفرص بالسرعة، وهذا مستوى من التوارد والاتفاق لا يميز فيه لأنه يأتي على العموم، أما المستوى الثاني فهو مجال التميز لأن كما يقول عبدالمطلب ينتج المعاني الثواني الكامنة تحت سطح المباشرة، حيث تنظم الصياغة وفق ما يبين عن وجه الفرص / التشبه بطريق غير مباشرة (فنية) لهذا الوصف بطريقة بلاغية كالتشبيه يقوم على المجاز والخيال مبادعة بين الموصوف بالمباشرة شجاعاً إلى الموصوف بلاغة بالأسد... إلخ.

وعن هذا المستوى الثاني يقول عبدالمطلب: «وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الأدوات البلاغية، وتوظيفها لإنتاج المعاني الثواني، فالتشبيه - مثلاً - لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات المشبه به إلى المشبه، بل إنه يجاوز هذه المهمة إلى عملية (المبالغة)، واستخلاص أعمق الدلالات، فالتشبيه بالأسد، وبالبدر، وبالبدر، وبالشمس يعتمد على تفتيق الناتج الأول المفاد من معانيها المعجمية، وإحضار الناتج الثاني المفاد من دلالتها الوظيفية»<sup>(127)</sup>.



ويصنف عبد المطلب معتمداً على قراءة واعية لامتداد نص عبد القاهر السابق، والذي يركز عليه عبد المطلب قائلاً: «الرؤية الجرجانية لا ترى في المستوى الأول مدحلاً لمقولة (التناص) بالأخذ والاستمداد والاستعانة، فالطبيعة الإدراكية لمساعد لا يمكنها وضع النصين على التوازي لملاحظة ما بينهما من تداخل، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النتائج الفنية. أما النقد الذي لا يركز على حسن فني دقيق، ويختطف الملاحظات من هنا ومن هناك، فإنه يسرع بمقولة (الأخذ) في هذا المستوى جرياً وراء المشاركة المطلقة» (128).

واعتماداً على حسن فني دقيق ينقب عبد المطلب في دلائل الإعجاز ليرصد أشكالاً أخرى من التداخل / التناص أكثر عمقاً من علاقة التوافق والاستمداد السابقة. ليقع على علاقات آخر تناصية يرصدها عبد القاهر، ومنها علاقة (الموزون في المعنى)

يقول عبد القاهر: **رَبِّهِ أَهْلًا إِلَى أَهْلِ حَقَّةِ لَيْسَ الشَّعْرِ الَّذِي أَنْتَ تَرَى الشَّاعِرِينَ فِيهِ قَدْ قَالَ لِي مَعْنَى وَاحِدٍ وَهُوَ يَنْقَسِمُ قَسْمَيْنِ - قَسْمَ أَنْتَ تَرَى أَحَدَ الشَّاعِرِينَ فِيهِ قَدْ أَنْتَ بِالْمَعْنَى غَفْلاً وَسَاجِئاً، وَتَرَى الْآخَرَ قَدْ أَخْرَجَهُ فِي صَوْرَةِ تَرَوْقٍ وَتَعْجِبُ، وَقَسْمَ أَنْتَ تَرَى أَحَدَ الشَّاعِرِينَ قَدْ صَنَعَ وَصُورٌ» (129).**

وعن القسم الثاني - الذي سكتني بمعاشته ها - يقول عبد القاهر مكتفياً بالاستشهاد الشعري لذال دون تحجبل «ذكر ما أنت ترى فيه في كل واحد من البيتين صفة وتصويراً وأستادية على الجملة - فمن ذلك وهو من النادر قول لبيد:

**وَأَحْلَبَ النَّفْسَ إِذَا حَدَّثَتْهَا      إِنَّ صَدَقَ النَّفْسَ يَزِيدُ بِالْأَمَلِ**

مع قول نافع بن لقيط:



وإذا صلت النفس ثم تترك لها **أملاً** وبأمل ما انتهى المكروب<sup>130</sup>

وإذا كان عبدالقاهر الناقد القديم قد قدم المثال الدال معتمداً على حسه وذوقه، دون تحليل يكشف عن سر هذه الأستاذية، وهذا التفوق، وكأن هذا الدور ينتظر ناقداً معاصراً يملك الحس نفسه، ويزيد عليه تفعيل دفع المنظور النقدي القديم مع ما يملكه من حس فني سليم خطوات إلى الأمام من التوافق والتندي، ليدخل منظومة التنافس التي تأتي حكماً فصلاً في قضية الأستاذية التي أثارها عبدالقاهر، وهذا الدور كان قدر د. عبدالمطلب الذي يرصد هذه العلاقة الجديدة من التداخل بقوله: «ويعتقد المبرجاني لرصد أشكال (التداخل) أو (التنافس) معتمداً على تحديد المستويين اللذين عرصهما ويده بهما وجود طائفتين مسرعين شيكاً لتنافس الإطار الأول به فيه القلبة للنص المحاضر على القائب أو العكس. الإطار الثاني: يتوازي به المصطلح بحيث يظل لكل واحد منهما استقلالته الغلبة ورغم وجود (تأسي) دلالي أو شكلي بينهما»<sup>(131)</sup>

ومع الإطار الثاني يكشف عبدالمطلب بالتحليل التنافسي عن جانب مهم من علاقات التداخل بين بيتي لبيد ونافع اللذين استشهد بهما المبرجاني، ترصد منه رقيته حول فكرة التوازي في مقابل التنافس، كما تلمح فيه بحس الناقد الواعي التقاء فكرة التعالي النصي التي قال بها جينيت مع فكرة الأستاذية التي قال بها عبدالقاهر، وفي هذا يقول عبد المطلب محللاً البيتين تنافياً: «ويمكن تصور التوازي الدلالي بين البيتين على النحو التالي:

**نافع:**

صدق النفس = ضياع الأمل

كذب النفس = بقاء الأمل

**لبيد:**

كذب النفس = بقاء الأمل

صدق النفس = ضياع الأمل



ويزداد التوازي إذا أدركنا وقوع كل بيت تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية، وإذا أدركنا أن عناصر تفجير المعنى تكاد تكون واحدة، وهي: الصدق - الكذب - النفس - الأمل. وبهذا يتحول التوازي إلى شكل من أشكال التناص الذي لا يلغي شخصية كل بيت على حدة، ويجعل بينهما ما يشبه (المحور) التبادلي. والحوار ما يتم على التوالي، على معنى أن كل بيت يحقق لنفسه شكلاً تركيبياً يحقق به قدرًا من الخصوصية، أو على حد تعبير عبد القاهر قدرًا من (الاستاذية) <sup>(132)</sup>.

في كتابه (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث) يتبع عبدالمطلب برزاه التناصية وقد أسس لها وتأسس معها فكره الثابت من خلال معاشته التراثية لما أورده **واعياً** عبد القاهر الجرجاني، فيسجل لنا هوامش آخر مهمة على دفتر التناص منها ما يتعلق بوعي التناص وحسه اللاقط وما يجب أن يكون عليه ثقافة دراسة، أي ذلك يقول «... الذي لا شك فيه أن الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءاً من نسيجه. وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخي والحس الفني والحس الديني والحس الأسطوري حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التناظر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر. ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه قاصاً، وإنما يكون تكويده - في جانب كبير - من خارج ذاته» <sup>(133)</sup>.

يضع عبدالمطلب كلامه هنا تمهيداً لرؤى مهمة حول التناص، يأتي في مقدمتها حديثه المبكر في أغلبه حول ما أسماه (بالتناص القرآني)،



ومما دار حوله في كتابه السابق قوله: «ولا شك أن الحبس الديني بمخروجه من الخطاب القرآني والحديث النبوي كان وراء ظواهر (الاقتباس) التي أزدحم بها الخطاب الشعري الحديث على وجه العموم، بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة ثرية بمجموعة من القيم والرموز الإنسانية التي يتكسب عليها المبتدعون في إنتاج معانيهم. وقد يكون هذا الاتكاء الاقتصادي متجلباً من القراءة الأولى... وقد يحتاج رصد الاستدعاءات إلى نوع تأمل نتيجة لغياب الهوامش القرآنية كليةً عن النص الحاضر... وقد يصل الاستدعاء إلى حد التنصيص» (134). وعمل عبدالمطلب لكل بنماذج شعرية دالة.

ويكتشف وعي عبدالمطلب وحسه الفني شعاعاً مائلاً في رؤى التناص بعيدة العور، وهو يربط بينها وبين مقدرات شعرية النص حيث تميز تأمجه الجمالي. حين يصبح النص رداءً من قدر الشعري. وسبب عبدالمطلب إلى المطبات والموازن التي قد يقع فيها التناص مع القصيدة، وهو يقدم لرؤية - قد نعتز عليها - هي ثمس لأمل دافع، إذ يقول عبدالمطلب: «يجب إخراج لأعراف والتقاليد والأخلاق من منطقة الشعرية. لأن في مثل ذلك قيلاً على الإبداع الذي يجب أن يتوسع لاستيعاب حركة الزمن بكل تناقضاتها. ويكمل توافقاتها. لأن طبيعة الشعرية أن تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخيلية الخلاقة. لأن هذه الطاقة لها فاعليتها في إبداع فضاء النص الموازي للنص المنطوق، حيث تقوم بينهما علاقة جدلية تجمع بينهما على صعيد التلقي» (135).

إن الشعرية وفق هذا التصور لها منطقها الخاص الذي يتعالى على المتعارف والسائد حتى ولو كان أخلاقياً أو على مستوى الظاهر بمصطدم في مفهومه - دون تأويل يقتضيه منطق الشعرية - مع معتقداتنا الدينية.



والا - على حد قول عبد المطلب - «فإن معاصرة الإبداع بهذه الأطر الخارجية يقتضي على الفور أن نخرج من دائرة الشعرية قول أمل دنقل:

من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»  
من علم الإنسان تمزيق العدم  
من قال «لا»: فللم يموت،  
وظل روحاً أبدياً الألم

وفي تحليل يستبطن التأويل في واحدة من (مناورات الشعرية) يقول عبد المطلب عن الأبيات: «ذلك أن الإسقاط هنا واضح في استدعاء حوار الله مع الملائكة لكي يسجدوا لأدم، فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر، وقال (لا)، فليس لمشيء من المجد هي عصى الله، بالإسقاط هنا على الواقع في تحديد حروب شعريته في أي صورة من صورها، لكن بظل لدفقة الشعرية طبيعة الخروج الذهبي على نحو من الأنحاء. وجاءت الطاقة التعبيرية لتقدم النتائج الدلالية في إطار الوقع بعيداً عن الموروث الذهبي الذي يظل له حضوره الحقي في فضاء النص» (136).

صحيح أن باب التأويل بمنطق الشعرية يتسع لأن نحمل نص أمل دنقل بما يمتد به عن دائرة التجديف خروجاً على نحو من الأنحاء على الدين، إذا عدنا أملاً يرى في الشيطان صورة من صور المعارضة لشئ أنواع الرضوخ سلبية ومتوعاً وضعفاً في وجه كل من يقول نعم؛ ولكني أرى أن للشعراء سدوحة يجعلهم يتعدون عما يرببهم إلى ما لا يرببهم، إلا إذا كان منطق الشعرية يقتضي من التناص القرآني خفاءً تعاد به إنتاجية معانيه بعد أن يكون قد غارق سياقه على نحو من الأنحاء كما يرى د. عبدالمطلب في موضع آخر من الكتاب، وهو يتحدث عن التناص



القرني في شعر عفيفي مطر من خلال ديوانه (أنت واحدنا وهي أعضاءك انتشرت).

وفي هذا يقول د. عبدالمطلب في حديث ناصح: «ووعي الدرس العربي لتقديم بظواهر التناص كان على درجة عالية من الحذر والدقة، ومن ثم أخذ الوعي طبيعة تحليلية تنزل إلى صور التداخل في أدق عناصره ومن ثم تعددت - في هذا المجال - مجموعة من المصطلحات التناصية التي تحبط بالظاهرة جزئياً، ويهتأ هنا مصطلح (الاقتباس) الذي يمثل شكلاً تناصياً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد القلي)، وما دلم لتناص دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تغييس النص الفائت من سياقه الأصلي ليصبح - على نحو من الأنواع - جزءاً من السياق الناصح» (138).

إن هذه الرؤية المتسعة والمتشعبة تفتح للنص الديني أن يقتبس الشعراء من توره شريطة مفارقتها لسياقه وليكن آسباب النزول في القرآن الكريم، لتدخل في بنية نص حاضر فتولد ما لا حصر له من الدلالات وتفك المفاذير - ما لم تصطدم مع ما يجعلها مجددة في سياقها الجديد - عن إبداع الشعراء لأن يهتموا في دينهم بالدينية، وهنا توسع للشعرية.

وبهذا النص المستنير الذي يقدمه د. عبد المطلب يمكن أن نحاور (بالاقتباس التناصي) وفق مفهومه المعاصر إذا ما اتصل بالنص الديني قرآناً وسنة؛ مفهوم (الاقتباس) عند القدماء «وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله تعالى. والاقتباس من القرآن عندهم على ثلاثة أقسام: مقبول ومباح ومردود» (138).

وهذا التقسيم كما هو واضح وكما سنعرف بعد قليل يتعلق بالقيود



على مفهوم طرحه الشعرية للاقتباس القرآني وفق مفهوم التناص، ذلك لوعرفنا أنهم جعلوا المقبول وما كان في الخطب والموعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك، والمباح ما كان في العزل والرسائل والقصص، والمردود ما كان على ضربين: أحدهما ما نسب الله تعالى إلى نفسه ونعوه بالله ممن ينقله لنفسه، والآخر تضمنين آية كريمة في معنى هزل»<sup>(139)</sup>.

ووفق هذا التصور الضيق استناداً إلى الضرب الآخر من القسم الأخير - باستثناء الضرب الأول تعالى الله عن ذلك - يصبح مردوداً اقتباس أمل دنقل من سورة العصر على نحو يفارق السورة في سياقها الديني إلى سياق ساخر معارض من واقعه الخفيش، مع أن الاقتباس وفق انتقال السياق من ديني إلى سياسي ساخر قد يثري عن طريق الإسقاط بما يملكه الديني من قوة الصياغة والإيحاء، ما يعقد نوعاً من المفارقة الساحرة؛ ما يعجز ما نحصل له من دلالات» وفي المصاحف بقدمه السياقي الأول.

وقد ثلثه لعدامي وهو يتحدث عن دور تفسير الشعر بالشعر إلى قاعدة مهمة في تفسير القرآن وهي تفسير القرآن بالقرآن والتي من قواعدها كما يرى الشيخ السعدي ما ينقله عنه الغداسي قائلاً: «ومن قواعد الشيخ السعدي قوله: (العبارة بعموم اللفظ لا بخصوص الأسباب)، وهذه هي القاعدة الثابتة عنده، ونحن إذا ما أخذنا بالمبدأ المصوحي الأساس وهو تفسير الشعر بالشعر مجازاً لمبدأ تفسير القرآن بالقرآن، ثم وقفنا عند هذه القاعدة التي تجعل شمولية النص فوق لماسية ونظروف وتغيب جانب الدلالة الكلية، فإننا نستطيع أن نحقق للنص وظيفته الإبداعية التي تجعله قولاً جماعياً، وليس تعبيراً ذاتياً أو إقليماً أو ظرفياً»<sup>(140)</sup>.



بهاتين الرؤيتين المستنيرتين من عبدالمطلب والغلامي؛ يمكن أن نعيد رؤية الاقتباس بمعاذير ومعضلاته، التي ضيقت الألق وأفسدت الذائقة، لتتحرر من رقبته الفكرية ليستوعبها التناص بفهمه المستنير ضمن آفاقه الرحبة.

\*\*\*

ومع دهران (أنت واحدها....) لعنفي مطر؛ يستشرف د. عبدالمطلب آفاق التناص القرآني وفق منهجية قرآنية أسماها «القراءة الاسترجاعية» التي تتحرك بين نصين أو أكثر لترصد ظواهر التناخل النصي بينها. ذلك أن الديوان يدخل دائرة التناص على نسيج شمولي وبخاصة دائرة (الاقتباس)، إذ سيطرت الصيغة القرآنية على الديوان سيطرة كاملة، أو لعل إن الديوان امتصها على أنها «مختلفة» سواء على مستوى المفردات أو على مستوى التركيب، فالديوان في محله معدولة بعدل مسار اللغة الشعرية إلى الملبس التراثية، ثم يُلْقَى عليها «المظهر»<sup>(141)</sup>.

ويواشج عبدالمطلب بين القراءة الاسترجاعية وهو يحلل تناصات مطر القرآنية، بمنهج أسلوب إحصائي غاية في الدقة والاتصاف والتدليل على دخول الديوان قولاً واحداً في دائرة التناص القرآني، «فالتنظرة الإحصائية قد تساعد هنا على تجلية هذه الحقيقة، إذ تبلغ ظواهر الاقتباس مائة وسبع عشرة ظاهرة، فإذا كانت قصائد الديوان تبلغ ست عشرة قصيدة، فإن نسبة تردد الظاهرة في كل نص تبلغ سبع مرات تقريباً، وهي نسبة تردد مرتفعة»<sup>(142)</sup>.

ولا يكتفي عبدالمطلب بإحصاء أسلوب لظواهر الاقتباس بل شرع في توزيع هذه الظواهر وتسكينها في محاور، وراح يسجل ملاحظاته على كل محور وفق النسبة المئوية لتردد شكل الصياغة فيه، حيث وجد أن



«ظواهر التناص تتوزع في الديوان على عدة محاور، لكل منها دوره في إنتاج الدلالة، أو توجيهها وجهة معينة كما أنها من جانب آخر تأخذ أشكالاً مختلفة بحيث تتفاعل المحاور مع الأشكال فتعطي التناص طبيعة داخلية وخارجية في آن واحد. ولسبع، الجزئي يكشف عن الإحصاء التالي: اقتباس تراكيب: ربع وخمسون مرة بنسبة 46٪ تقريباً، اقتباس مفردات: أربعون مرة بنسبة 34٪ تقريباً، اقتباس أكثر من آية واحدة إحدى عشرة مرة بنسبة 9٪ تقريباً، اقتباس آية كاملة سبع مرات بنسبة 6٪ تقريباً، اقتباس خاصية قرآنية: خمس مرات بنسبة 4٪ تقريباً»<sup>(143)</sup>.

ولا يأتي عبدالمطلب بهذا الإحصاء الأسلوبى غفلاً عما يفضي إليه كشفاً لتناجيه الجمالي والدلالي (شعريته) والتي هي صائفة عبدالمطلب الجماليه فهو يكتب في محسن إحصائي لمح «لحور خامس والأخير مثلاً نسي همسه من طبعه لا نسيه الشمولة، إذ إنها لا تشير إلى شيء معين، بل إلى ذات نفسها في إحداهن تتم على الكتاب الكريم في جنته، فلو أننا أخذنا المقابلة ليطبق الأمر. لنموذج المحور الأخير كياً»<sup>(144)</sup>.

ولا شك أنها ملاحظه سيميولوجية دقيقة، وتلمح دقتها فيما ساقه عبدالمطلب من شعر مطر، حين يقول عبدالمطلب: «وفي هذا السياق يردد الديوان مفردات (التلاوة) و(الآية) و(الفاتحة) فيقول الشاعر في (زجر الطير):

وبدا الشاعر يزجر الطير، ويتلو صدحة المطر

ويتقلب في الأفق ويسبح في الأرض»<sup>(145)</sup>

فللفظ (التلاوة) من الدوال التي تحيل إلى النص القرآني وإن استعملت لغير القرآن، لكن يرشح الإحالة التداخل النصي في السطر التالي عليها حيث إن قراءة السطر تستدعي قوله تعالى: ﴿فسبحوا في



الأرض أربعة أشهر»<sup>(146)</sup>. ولفظ الآية) أيضاً من ألفاظ الإحالة القرآنية، ولا ينفي هذا أنها قد تحيل إلى القرآن وغيره، لكن الاستدعاء الأول - غالباً - ما يشير إلى الكتاب الكريم»<sup>(147)</sup>.

وتتسع رؤية عبدالمطلب التناصية في كتابه (مناورات الشعرية) مع كل تحليل يستعمل فيه نصاً جديداً. ولعل من أهم الرؤى التي يقدمها الكتاب - إلى جانب التحليل الجمالي - تلك الأبعاد النفسية التي تسيطر على التناص بالنقص والمخالفة. يقول عبدالمطلب: «ومن الملاحظ أن افتتاح الخطاب الحاضر قد يكون تعبيراً عن قلق إبداعى في ظل سيطرة الخطاب التراثي أو الحديث، وهو ما يحاول الخطاب الحاضر الإفلات منه والخروج من سيطرته لتأكيد شرعية نضجه واكتساحه وجدارته باستقلالية تخرجه من السيطرة الأبوية في مجملها، سواء أكانت أبوية إبداعية أم غير إبداعية»<sup>(148)</sup>.

يقول حسني طنجي شعبل في هذه الاستقلالية التي تلعب على الموروث:

والأدبوس

أبها الشعراء المحاور

على جيمية محترمة

في لشعر العربي كله

من (الأفوه الأودي)

إلى (الأفوه الطهطاوي)

باستثناء جيميتين اثنتين أولاهما جيمية (ابن الرومي).

(أمامك فانظر أي تهجيك تنهج)

والثانية جيمية (ابن الفارض).



(لا خير في الحب إن أبقى على المهج)<sup>(149)</sup>

ليس القلق الإبداعي على المستوى لسايبولوجي وحده هو المسيطر هنا، إثباتاً من الشاعر المعاصر لقدرته على تحدي موروثة والإفلات من شباكه لإقرار قدرات خاصة نسباً من الشاعر يتحدى فيها أبوة التراث، ولكن القصيدة يسيطر عليها - إلى جانب التعالي المفرغ حتى من شعرية الشعر - روح نشرة باردة الجوهر يقابلها - في تناقض - نبرة خطابية متشجعة، وليس أبلغ في توظيف هذه الزفرة التي يسميها د. عبد المطلب الدفقة، من قوله في تعليقه النقدي الناصب: «ولاحظ أن الاستدعاء هنا يقوم على الندبة التي يعيشها الخطاب الحاضر مع الخطاب الموروث إعلاناً عن شرعية الوجود والاستقلال، ولكن الشرعية قد أعطت لنفسها قدراً كبيراً من التعالي الذي يكاد يهمل - عاماً - كثيراً من إبداعات الخطاب القديم الذي تكا على (المهيم) في إنتاجية إبداعه لشعرية، فليست هناك جيميمات لمحترمين فقط في الموروث الشعري. بل إن الجيميمات كثيرات ولها احترامها لا داعي لمن لممكن و برصد كتب وقرأ منها. لكن يكفينا أن نتذكر جيمية أبي ذؤانب، ومنها للبحراني وابن المعتز وزياد الأعجم وغيرهم من لحول العربية، وأنا أدرك وعي حسن طلب بكل هؤلاء وجيمياتهم. لكن (الندبة) مع التراث هي التي حاولت أن تختصره في شاعرين آخرين عنده»<sup>(150)</sup>.

ومن غير شك أن تعليق عبد المطلب يمثل ما يمارسه وعي المتلقي / الناقد المكمل لدور الشاعر، كما كان ذلك دأبه في كثير من تحليلاته التناصية، التي أضافت للمصطلح قيمة على مستوى النظرية والتطبيق.



## مصادر ومراجع وهوامش البحث

- 1 «ولان ياروت»، «نظرية النص»، بحث مترجم ضمن كتاب «أفاق التنصيص: المفهوم والمنظور»، ترجمة «محمد خير البقاعي»، 30، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988م
- 2، نفسه، 30، 31
- 3 «ولان ياروت»، «لغة النص»، 26، ترجمة «محمد خير البقاعي»، المجلس الأعلى للثقافة، مشروع لغوي، بترجمة 1998م
- 4، نفسه، الصفحة نفسها
- 5، نفسه، 27
- 6، نفسه، 39
- 7 «ياروت»، «نظرية النص»، «91» ضمن مرجع سابق
- 8 «لغة النص»، 65، ونظر «نظرية النص»، «43» ضمن «أفاق التنصيص» مرجع سابق
- 9، ونيل ب. - بيتر ج. جيفرس - ج. سيمبله نهر - وجيد ليمس - لي وصف الخافي القائل: «ومن حكمه السبب الذي يمنع به الشجرة أن تنمو في مكان مرزوح بما بعده من مدح أو ذم». متصلاً به غير متعبد، فيه دور تعقيدية مشددة مشددة، الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فتمشي تفصيل واحد عن الآخر ويبدو في صحة لتركيبه، غادر ينجس عنه تتحرر معاسله، وتعقبي معالنه جماله، «نظر الخافي»، «حنية المعاصرة في صناعة الشعر»، لمحقق «جعفر الكيالي» - وزارة الثقافة وإعلام - العراق - دار الرشيد للنشر - 1979م
- 10، «لغة نص»، 27
- 11 «نظرية نص»، 37، ضمن «أفاق التنصيص»، مرجع سابق
- 12، نفسه، 38
- 13، نفسه، 39
- 14 «ولان ياروت»، «من لعمل إلى النص»، بحث مترجم ضمن كتاب «أفاق التنصيص: المفهوم والمنظور»، مرجع سابق، ص 20
- 15 «نظرية نص»، 42، ضمن مرجع سابق



- 16، نفس 42، 43
- 17) «لذة نفس»، 43
- 18) هارلث نيجين، «لذاتية - بحث في انشاق عقل مفهومي وانتشاره»، 79، ضمن كتاب «الحاق الذاتية»، مرجع سابق
- 19، نفس، 63
- 20، نفس، 64
- 21، نفس، 67
- 22، نفس، 69
- 23، نفس، صفحة 64
- 24، نفس، 7
- 25، نفس، صفحة 64
- 26، نفس، 70
- 27، نفس، 70
- 28، نفس، صفحة 64
- 29، نفس، صفحة 64
- 30، نفس، 81
- 31، نفس، 83
- 32) هيرار جريتي، «طروس - الأدب على الأدب»، 131، 132، ضمن كتاب «آفاق لذاتية»، مرجع سابق
- 33، نفس، 132
- 34) نفس، 131، 132
- 35، نفس، 132
- 36، نفس، 132، 133
- 37، نفس، 135
- 38، نفس، 137







- 58، نفسه، 73
- 59، نفسه، 74، 78
- 60، نفسه، 78
- 61، نفسه، 84
- 62، نفسه، 86
- 63، نفسه، 87
- 64، د. عبدالله الخطاري، «معارضات الشعرية: أقطار وقهاارب»، 191، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - 1998م
- 65، نفسه، 191، 192
- 66، نفسه، 193
- 67، د. محمد مبرح، «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية لغاص»، 121، مركز للثقافة العربي - بيروت - ط 1 - 1992م
- 68، نفسه، 121، 122
- 69، نفسه، 123
- 70، نفسه، 124، 125
- 71، نفسه، 129، 130
- 72، نفسه، 131
- 73، محمود جابر عباس، «استراتيجية لغاص في خطاب الشعري العربي الحديث»، 263 - مجلة «علاسات في النقد»، النادي الأدبي بجدة، مج 12، ج 26، شوال 1423هـ، 2003م
- 74، حميد الحمدني، «الغناص وإنتاجية المعنى»، 73 - مجلة «علاسات في النقد»، النادي الأدبي بجدة - مج 10، ج 40 - ربيع الآخر 1422هـ
- 75، نفسه، 74
- 76، د. عبدالله لغاصي، مقدمة كتاب «لغة لغص»، 6، مرجع سابق
- 77، «لغة لغص»، 56







99، نفسه، 92

100) وعن مفهومها يقول: «خالفني قوله: «أخيرنا أبو عمر عن ثعلب عن أبي نصر عن الأصمعي قال: قلت لأبي عمرو بن العلاء: رأيت أشاعريين يتعقدان في الخشب، ويشاوران في اللفظ، لم يكن أحدٌ منهما صاحبه، ولا سمع بشعره فقال لي: تلك عقول رجال تراخت على ألسنتها»، انظر (حنية المحاضرة)، 45/2

101) ،قطيعة وتكثير، 145

102) ،نفسه 324، 325

103) ،تقدمة لأشعة، 141

104) نفس القصيدة مشرور بدروانه شرحه محمد حسين، 367 - بدون دار نشر، 1950م

105) ،تقصيدة كريمة منشورة بجريدة الربيع في بيروت - عدد (9361)، الجمعية 1413 هـ، 1992 م

106) ،ثبابة لاسية، 43

107) ،نفسه، 144

108) ،نفسه، 48

109) ،الحظبة وتكثير، 327، 328

110) ،القصيدتان كمصدر تثبت لهما في مؤلفات في حرفة حبيب، تكثير، 347 352

111) ،نفسه 329، 330

112) ،نفسه، 320

113) ،انظر دراسة جبرار جيب (طروس)، 135، مرجع سابق

114) ،خطبة وتكثير 330، 331

115) ،نفسه، 335

116) ،نفسه، 336

117) ،نفسه، 337

118) ،نفسه، 339



- 119 ، نفسه، 342
- 120 ، نفسه، 342، 343
- 121 ، نفسه، 344
- 122 د. محمد عبدالمطلب: «التعاصير عند عبد القاهر الجرجاني»، 54، مجلة «ملاعات في النقد»، ج 3، مع 1 - الندي الأدبي، مجلة - 1412هـ - 1992م
- 123 ، نفسه، الصفحة نفسها
- 124 ، نفسه، 55
- 125 ، نفسه، 63
- 126 عبدالقاهر الجرجاني: «أسرار البلاغة في علم البيان»، 293 - تصحيح السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت 1402هـ - 82 - ..
- 127 ، التعاصير عند عبد القاهر الجرجاني، 76
- 128 ، نفسه، الصفحة نفسها
- 129 ، عبد القاهر جرجاني: «مكتبة الجرجاني»، 38، دار الفكر، طبعه بركات محمد شاكور - مكتبة الخليلي بالقاهرة، 1412هـ - 1991م
- 130 ، نفسه، 500
- 131 ، التعاصير عند عبد القاهر جرجاني، 86
- 132 ، نفسه، 84
- 133 د. محمد عبدالمطلب: «قراءات أسلوبية في شعرنا الحديث»، 15 - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م
- 134 ، نفسه، 17
- 135 ، نفسه، 26
- 136 ، نفسه، الصفحة نفسها
- 137 ، نفسه، 163
- 138 د. بدوي طهانة: «السرقات الأدبية - دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها»، 163 - مكتبة الأنجلو المصرية - ط 2 - 1389هـ - 1969م



**العناصـر.. المصطلح والقيمة** **حافظ محمد جمال الدين المغربي**

- 139، نفسه، 163، 164
- (140) «ثقافة الأسرة» 122
- (141) «قرآن أسرية»، 8
- 142، نفسه، 164
- 143، نفسه، 164
- 144، نفسه 165، 166
- 145 محمد عفيفي مطر «هيون آيت وحدها وهي أعضاء انشرفت»، 66 - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1986م
- 146، سورة النور، الآية (2)
- (147) «قرآن سنوية»، 175
- (148) د. محمد عبد المطلب «مناورات لشمسية»، 51 - دار الشروق - مصر - ط 2 - 1417هـ - 1996.
- (149) حسن طنبلي «البرقي بتجربة»، 4 - «الجمعة» - جريدة الشكيب - (1991م
- 150، د. محمد عبد المطلب «البرقي بتجربة»

\*\*\*



## التناص الموضوعاتي في رواية "سرادق الحلم والفجيرة"

أسليم سعدلي

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

### مفتاح:

يكاد عزددين جلاوحي<sup>1</sup>، يكون واحد عصره، نظراً إلى ما حازه من قدرات معرفية نوّته منزلة خاصّة في الأدب الجزائري المعاصر، ولعل انتماء جلاوحي الفكري وغزارة إنتاجه وأهميته كانت أسباباً رئيسية للإقرار بربودته الإبداعية ومكانته الفكرية التي يتفق دارسو الأدب والنقد والفكر بشأنهم وبعبارة أخرى، فإن تكوين جلاوحي المعرفي مكّنه من إحكام الروابط بين المسائل التي خاض فيها أثناء إبحاره الروائي على الرغم من قصر مسار الكتابة لدى عمر الدين جلاوحي، الذي لم يدخل بحلم الكتابة إلا سنة 1994 بمجموعته القصصية "لمن تهتف الحناجر"، فإن ما حققه من تراكم إبداعي يؤكد نوفره على طاقة إبداعية متميزة متعددة الرواهد من قصة ومسرح ورواية وأدب الأطفال

والذي يهمن من هذه التجربة هو الأعمال الروائية إذ أصدر لحد الآن، أربع روايات، في سنة 2000 أصدر روايتين متبنتين شكلاً ومضموناً وكذلك من حيث القيمة الفنية وهما الفراشات والفيالان، وسرادق الحلم والفجيرة<sup>2</sup>. روايته الموسومة "سرادق الحلم والفجيرة" اختار فيها الروائي أن يُغلف



الأحداث والشخصيات والفضاءات بل وحتى الأزمنة بغلاف عحائبي يثير في النفس الحيرة والتردد، و العراة المقلقة والرعب المعنوي، و يُحيل على تساؤلات لا نسلم بأن العقل البشري يقف عاجزاً عن الإجابة عليها مطلقاً .

تتمحور الكتابة الروائية لدى عز الدين جلاوجي حول متخيل روائي يشغل وبدرجات متفاوتة، بأسئلة الراهن وأزمة ووضع الإنسان داخل واقع نراحت فيه القيم النبيلة لصالح قيم منحلة، مع العنية بالشكل الروائي، انطلاقاً من وعيه بأن الحس الروائي غير مكتمل وفي ارتباط بالدور الموكل للرواية ألا وهو الكشف عن عالم في حاجة دائمة للكشف، وسعيها الدائم إلى زعزعة الانتظارات المكرسة، وبهذا المعنى يمكن تشبيه هذه الرواية بالعمل الفني المثكم<sup>3</sup>

ينهض المتخيل الروائي في رواية لسرادق الحلم والفجعة على تشخيص الأزمة الاجتماعية التي يمر بها المجتمع الجزائري، عبر بناء أسطوري يفتح ويتفاعل مع أشكال إبداعية مجاورة، كما يوظف الموروث الحكائي والتاريخي والديني، بهدف رصد مفارقات الراهن، عبر نقد اجتماعي يراهن على الرمزية، دعتمد لغة تنحو إلى الإيحاء والرمز، بعيدة كل البعد عن الأسلوب التقريري المباشر، ه يتم نقد الواقع عبر ملاحظات ساحرة، دنية للمعاني والتصورات مصورة مختلف المظاهر المقززة لمختلف سلوكيات المجتمع بما فيها الشخصيات السياسية، لكن لعتة الرمزية تخفي ذلك إلا أن اجتهد في التأويل واقترب إلى دلالة النص العميقة، فعز الدين جلاوجي قرر في كتابته أن لا يكون مروجاً للكسالى القاعين، وهذا المعنى الذي سبق إليه العقاد في كتابته، نلتمسه في كتابة جلاوجي الغامضة التي تستوجب وجود قارئ نموذجي.



لقد عاش لعز الدين جلاوحي في زمن صاخب بدجلد السياسي والاجتماعي الذي شهدته الجزائر من وقت خروج فرنس إلى يومنا هذا، والاتجاهات الفكرية المتبينة التي كانت تتصارع في بينها على تداول الأفكار التي من شأنها حسم القضية المرتبطة بالسلطة والحياة الاجتماعية التي لم يرنج لها المواطن الجزائري، لذلك نجد هذه الرواية جاءت كنموذج لتعريف هذه المواقف سنتى الطرق الأدبية، السخرية، الاستخفاف، الغرائبي الاستشهد والبحث عن الحجج المنسب لمثل هذه القضية.

وجاءت في ثديها نوايل من الاشكالات يطرحها القرئ من الوهلة الأولى: - لماذا قدم الروائي روايته بهذا النموذج (الخاتمة في مقدمة الرواية والمقدمة في نهايتها)؟ هل السير في هذا المنحى، هو في الحقيقة إعلان منه عن رفض النمطية والتقليد واحترار الشكل التقليدي؟ أم هل هو نوع من التحريف غديته المثلئ الوصول إلى كتابة روايه تجريبية وتحطيم الصنم الذي لا تكاد الرواية الجزائرية تتخلص منه؟

لماذا استعير الكاتب لفضاء الرواية الممثل بالمدينة صورة المرأة العاهرة المومس، الكاشفة لكل ما خفي؟ وأي رسالة يريد أن يوصلها من وراء هذا الفضاء الحلولي المقرف المليء بالمعائبية والسخرية اللاذعة التي يلمحها القرئ في نصوص الجاحظ؟.

لماذا هذا الكم الهائل من "التناصت الموضوعية"، أو ما نعتبره إضافة مهمة إلى الرواية الجزائرية باعتبار "الحجاج السردى"<sup>4</sup>، هو إحدى الدعائم الذي سميت عليه الرواية وخاصة ما جاء منه على مستوى النص القرآني المنعم بالدلالات والإيحاءات والرموز المحتاجة إلى ثقافة تراثية تمكن من الإحاطة بها؟. وفي البداية أقول: إنني لا أزعج أنني أمتلك إبداعات واضحة عن هذه



الأسئلة، وإنما هي محاولة لطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات، بغية تحريك الحوار العلمي وإثارة اهتمام النقاد بهذا الموضوع الذي أصبح يواجه كل باحث يتعامل مع النص الأداعي.

لذلك ارتأيت لتكون هذه الرواية موضوع بحثي، محاولين تخطي القراءة التي لا تكاد تتعدى الجانب المركزي للنص، سعيًا وراء قراءة نموذجية تجعلنا نحيط بالرامي الموضوعية للمؤلف لتكون هذه الرواية مرآة صادقة تعكس الفضاء الجرائري الذي سمي الروائي لاسموسا، وقد يكون هذا السبب من الأسباب الرئيسية التي جعلتنا نتناول الرواية من هذا الجانب الذي عنوانته بالتنصص الموضوعاتي أو "المنهج الموضوعاتي".

#### 1 - قداول "الموضوعاتي" و"الموضوعاتية":

بعد اصطلاح "الموضوعاتي" (thème)<sup>5</sup>، تحديدًا إجراءات تدلج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبية واحدة دون اشتغال على عدد العناصر نفسها، شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرة وقد كان اصطلاح "الموضوعاتي" (أو التيمي) اصطلاحًا انطبع إلى حد بعيد، استعمله ج. ب. ويبر (Jean Paul Weber) في معنى خاص مطلق إياه على الصورة الملحة والمتفرقة والمتواجدة في عمل كاتب ما.<sup>6</sup>، وتحدد الموضوعاتية "عند حب، ريشارد (Jean Pierre Richard)، في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي، أو الخارج-تأملي"<sup>7</sup>. كما تستخلص الموضوعاتية من ميزاتها الهندسية لا عبر قيمتها الإحصائية وتلائم الأنواع الأدبية والأشكال النقدية مشددة في ذلك على الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي- النثري أو الشعري- لتلعب فيه دور القانون الأساسي المظم لعضويته. وبذلك يمكن للحرب كموضوع (في المعلقات السبع، والملاحم، والروايات) أن



تكون موضوعاتية في (الحرب جعيم)، و(الحرب جيون)، و(الحرب سلم)، من هنا يمتزج الموضوعاتي في الأدب بالموضوع، لأن (موضوعية الحب)، في الشعر العذري، والسونات الموسيقية، والدرام الشكسبيرية، تعد قنوت لموضوع الحب، على الرغم من الاختلافات النوعية للموضوعاتي، من عذرية إلى أخرى، ومن إيحية إلى غيرها، ومن درام إلى ممدثلتها<sup>8</sup>. إذ تكاد هذه الاختلافات النوعية تتكون من اختلافات (الحب أعمى)، و(الحب أدي)، و(الحب لعنة)، و(الحب نعمة)، من ثم، قد يخرج بفكرة أنه ليس هناك ما هو أكثر إيهام من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جدر الكلمة، في استقصاء لدلالاتها وقراءتها الضمنية والخفية واكتشافاتها للبنيت الفكرية للأعمال.

وإذا كانت تعريفات الحقل الثقافي لأدب ما - كيفما كانت وطنيته - تمتلك ما يدعم الموضوعاتي على المستوى المعجمي والسميائي، فإن الانتقال إلى الحقل الثقافي العربي يحلّ نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح، كما هو في لعنة التيم التيمية التيمانية (thème/Thématique/ Thématiser)، أو اعتماد التعريب العربي: الموضوعاتي/ الموضوعاتية، الموضوعاتيات، وهي تعريفات يدعمها في غالب الأحيان الأصل الأجنبي، كما نجد ذلك في مقارنات عبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيثي سالم وكليطو، وعبد الله إبراهيم في كتاباته السردية، وهذه المقارنات التي يجسدها هؤلاء لا تكاد تحلو من المنهج الموضوعاتي. هذا إذن ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل المرجعي وذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لأزمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنطيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ذات، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد<sup>9</sup>. فالبحث إذن في الموضوعاتي هو



بحث عن النقط الأساسية التي يتكون منها معنى العمل الأدبي، وهذا ما أسعى إليه في بحثي ولا أدعي أن أكون حاداً في بحثي لكون هذا النص يحتاج إلى أكثر من قراءة. ومقاربة الكشف عن هذه النقط الحساسة التي تجعل نلمس تحولانها، ونذكر روائعها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة ولهذه الغاية، يجري افتراض مقارنة التردد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكن ملاحظته عبر توترات نطل غير متوفرة على قواعد ثابتة وعممة، مع أن يمكن حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي للموضوعاتي الأساسي والثانوي في النص<sup>10</sup>، مما يساعد على تبين المعبر الظاهر أو الخفي، وإدراك مفاتيح مكوناته، كعلامة على فسلته للفهم والتأويل بيد أن التكرار لا يرضي حب ريتسر، لأنه يقف فقط عند حدود الكلمات- المفاتيح والصور- المفضلة والأشياء الجذابة، ولا يتعداه إلى طرح الموضوعاتي كصورة تفجير للوحدة عبر تفكيكها وتركيبها، وفيه نكون الموضوعات محور التحليل بحيث يكون "شغل النقد هو تتبع أفكار محددة خلال نتج مبدع<sup>11</sup>"، ويتميز "هذا الاتجاه النقدي بتعدد تسميته"<sup>12</sup> من المنظور الغربي، وحتى من خلال ترجمته إلى اللغة العربية، فهو نقد موضوعاتي، تيماتي، حدري مداري وهو تعدد النقد والمترجمين إلى العربية، ومن أهم مصيراته هذا المنهج أنه يتسم "بالحرية" وعدم التقيد بالنظرية النقدية، وأنه يستوعب مختلف المنهج أو على الأقل يفيد من جوانب معينة منها. كالمناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والفلسفة الوجودية والنقد الأسطوري والديني واللغويات والمنهج البنائي<sup>13</sup> وغيرها من المناهج الأخرى، حتى إن "رواد هذا الاتجاه لا يخفون مسألة افتاح مدارسهم النقدية على كل المنهج"<sup>14</sup>، إضافة إلى هذا، إن الموضوعاتية تعتبر العمل الإبداعي معبراً عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية.



فإن الموضوعية الأساسية التي ينطلق منها النص تنمى بواسطة<sup>15</sup>. بطريقة صريحة أو ضمنية لتعكس في الأخير أفكار المبدع، وتبرز هذه الموضوعية في هاجس مركزي يكون عادة إما مفردة أو صورة ذات دلالة، حيث تبدو كالقلب الناص للعمل الأدبي لاعتماد على الأبعاد المعرفية المتنوعة

لقد تنوعت الموضوعات التي تناولها عز الدين جلاوحي في روايته، لذلك انتقبت مقاطع الرواية نموذجاً لبسط مختلف الموضوعات الرئيسية هاجريّة، والتي تتحوّل بشكل أو بآخر مع موضوعات من الأثر الديني والأدبي وركزت اهتمامه على الأثر الديني بكونه نص غائب يستحضره السرد لبناء عمله السرد في الحاضر، ولقد كان النص الغائب في رواية سرادق الحلم والفجيرة دعامة أساسية يقف عليها السرد.

فالعرف بالتراث العربي الإسلامي، لا يكاد يقرأ رواية سرادق الحلم والفجيرة حتى يدفعه التفكير في المرجعيات الدينية والبلاغية والعجائية والأسطورية التي يكون الروائي قد نهل منها، وأهمها القرآن الكريم والقصص الديني، والمرجعيات الأدبية.

## 2 - مرجعية التناص السردية:

ليس التناص إلا "تداخل وتقاطع النصوص في أشكال ومضامينها. وهم يجزمون بأنه لا يوجد نصّ يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى. وتبرز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب"<sup>16</sup>، والمقصود بالتداخل النصي هنا، الوجود اللغوي، سواء كان نسبياً أم كاملاً، أم ناقصاً، لنصّ آخر، وربما كانت أوضح صور التداخل، الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوالب في النص الحاضر<sup>17</sup>. لذلك يستعرب القرّئ من الحضور الكثيف للشواهد التي يتخذها الروائي حجة لبناء عمله



السردى، ففي كل موضوع يتطرق إليه يكون الحجج القرآني دعامة يقف عليها السرد. حيث تتجلى نصية النص، من خلال فعلية التناص؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعتقداته وعلى إنتاج نص جديد يحتفظ بخصوصيته رغم كل الإمدادات؛ لأن كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص ويستمر إلى محل تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها<sup>18</sup>. ومن الموضوعات التي انبثقت من التناص الموضوعاتي الذي استثمره المؤلف:

أ/ موضوع الفتن وعلاقته بالمجتمع الجزائري:

ولعل خير مثال نضريه في هذا المقام هو مقطع (العجائز والقمر) الذي يروي فيه الروائي أن القمر "قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفر فأمسكت به ففقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال : إن قدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين ...

وإن قدت قميصه من دبر فصدق وكان من الكاذبين . اصر 48 من

الرواية [.

تتضح للقارئ القوة الاستشهادية التي يتمتع بها الروائي من خلال هذا المقطع الذي أراد به السخرية من تلك المدينة التي ترواد الخير عن نفسها ونسلكه مسلك الضيع، ليبجر من ذلك الانحلال الخلقي في المدينة التي يعيشها الروائي والتي سماها بـ "الحبيبة لن". اصر 123

لا شك أن هذه الفقرة الأخيرة من شأنها أن تجعل البصر الغائب (قصة يوسف مع روعة العرين) حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول علاقات الحضور والغيب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة



وتجليها في مستوى القرامة<sup>19</sup>، وما يحيل إلى هذا هو ذلك الاستشهاد الضمني الذي يجعل القارئ يستحضر الماضي ليستيق منه مفهوماً آخر، تلك القصة التي صورها الله عز وجل في سورة يوسف ليفهم منها القارئ أن المعصية تكاد تقترب من الأنبياء لولا الاستعفار ووجود من يحميهم من الفتنة، وإذا أردت إيراد النص القرآني الذي حاول المؤلف الاستشهاد به مثب له بقوله تعالى: **وَرَاوَدَتْهُ الْبَنَاتُ هُوَ فِي نِيَّاتٍ عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَهُ اللَّهُ إِنَّهُ رَأَى أَحْسَنَ مِنْهُ إِنَّمَا لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ {23}** ولقد هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ {24} **وَأَسْتَبَقُوا الْيَدَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْخَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ {25}** **قَالَ هِيَ رَاوَدْتَنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدْتُ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ {26}** **وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ {يوسف/27}**، وفي نفس الحكاية أي حكاية العجائر والقمر يورد الروائي مقطع آخر كقوله: **"اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة وبأجوج ومأجوج من كل حذب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحُشِر كل ساحر عليم..."**

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء... حينذاك أقبلت المدينة تنهدى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها شكواتها... تضرب الأرض بكميها العالي وتنددن أغنياتها المفضلة.

تأملت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها... فرأت صورتها بشعة مفزعة... مخيفة... مهلعة... مهلكة... فهتفت عاليا تنوح ثم قالت:  
مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟



وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هُزْمٌ... تكبرا... تعالينا... فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سككت عن الكلام المباح... وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر..<sup>48</sup> نص 48] إن هذا التمويه الذي أغرق به الكاتب النص في أجواء ضبابية تجعل من الصعب الوصول إلى تحديد هدف ورسالة تهص به الرواية، وقد كن لهذا التمويه صورا متعددة يستعين به المؤلف لعرقله أفكر القرئ، وهذا ما يحمل البصر السردى بفتح على عدد كبير من التأويلات، ففي قوله أن [القمر نزل القصعة المملوذة] يحيل مباشرة إلى الشعوذة والسحر الذي مزال المجتمع الجزائري يتخبط فيه، فهذا الأخير من العوامل التي أخرجت المدينة المومس أو الحبيبة المفقودة التي جسدها المؤلف حلماً يصعب تحقيقه، في نفس المقطع يستطرد المؤلف كلام آخر يجعل نستحضر قصة أخرى معروفة ففي قوله [مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟]، نفهم مباشرة أن تقية الاستحضر هذه تحيل إلى قصة اقله والأقزام السبعة فهذا المقطع كانت نردده روجة الأب الشريرة لكون فلة لبياض الثلج أجمل منها، فراحنا نكيد لها كيدا<sup>20</sup> وفي نفس المقطع يحيل إلى حكايات ألف ليلة وليلة كقوله: افلم اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سككت عن الكلام المباح] تستثمر رواية جلاوجي العالم التخيلي لكتاب ألف ليلة على مستوى محاكاة شكلها الدائري الذي يجعل السرد يلتف حول نفسه عبر نظم حكايات متكوكية وحبكت متوارية، وخلق أصدااء ونقرات لصوت الحكاية الأصلي، أي للحكاية الإطار التي هي رحم الليالي<sup>21</sup>.

ومن ثم نلغي السرد في رواية السرادق مستطيلا هو الآخر بفضل "التوليد الحكائي" المستند إلى محكي أسس يتجلى في مقطع "وحدى أنا والمدينة..."<sup>109</sup> النص 109، المشخص لعلاقة التوتر بين السارد والمدينة المنعوتة بالمومس، حيث



الإحساس بالاغتراب نتيجة الإخفاق في الحب والسياسة، ونتيجة انهيار القيم وفقدان المعنى. ومن رحم هذا المحكي الإطار الممثل لشعور الاغتراب تتولد محكيات صغيرة واضحة تتجذب لداك الشعور الذي يتحول إلى استعرة موسعة تنتمي بداخلها صور فقدان والعيش والإخفاق والعجز والتوق إلى العدالة والكرامة والمواطنة الإنسانية.

وإذا كانت قوة الحكيم في الليالي تهص على نأجيل الموت لفائدة الحياة، فإن قوة حكي السرادق تقوم على تأجيل الفجيرة واستشراف الحلم من خلال توليد إرهصات البشرية المشعة ببرقة الأمل ولعة الخلاص، الشيء الذي يحول التشؤم المنبعث من النص إلى تشؤم حي، يجسد تشؤم الفن في مقابل تفؤل الإرادة. ومن هنا القيمة الإنسانية للرواية إذ هي لا تصنع الأمل الكب ولا التفؤل الزائف الذي يخفي قبح الواقع وفجيرة الدات والمجتمع

وفضلاً عن هذا التناص البنائي، ثمة إشارات ميثوقة في النص تستوحي شخصيات القصة الإطار لليالي حيث حضور شهريار وشهرزاد ودينراد، كما في الختمة: (غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة المذكرات.. إن كيدهم عظيم). (ص9). فهذه ملاحظ مزحة لشدرات حكائية من عالم الليالي وعالم القرآن الكريم، كما لو أنهم كتبت مؤسسون لعلامات التحيل في الثقافة العربية الإسلامية التي ينهل منها الكاتب. ومن ثم استثمر قوتهم النصية والدلالية وفق مقاصد جديدة تعتمد التهجين والأسلية. أو كما في المقدمة حيث يقول السارد، (وسكنت شهرزاد عن الكلام المباح، حين ولي النهر وراح، حين تثعبن الدامس الطامس وصاح.. حين ضل الزمان وجاح.. قالت دينزاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها انسي ولاجان.. (ص126) ففي هذا المقطع نلني استيحاء لفضل الحكيم المعهود في الليالي والمنظم



للتوالد السردى، لكن السرد يوشيه بالأسلوب البلاغى الساخر المسجوع تعبيراً عن قوة اللغة المستلهمة من لغة البديع التى شخصت قوة الدولة الإسلامية في أوج عظمتها، السياسية المقترنة بالفتوحات. فهل تكون لغة الكتب بحث عن قوة مفقودة؟ أم حلم يجسده الروائي بقلمه ولكنه يبقى صعب التحقيق على الواقع.

لقد أثبت جلاوحي فعلاً من خلال هذه المقاطع قدرته العجيبة على استحضر النصوص الغائبة وتدوين بعضها داخل بعض للحصول على نص حاصر يتدبر مع الكثير من النصوص الدائبة فيه والمتفاعلة معه ليشكل معها أنموذجاً لذلك الانحلال الخلقي الذي تشترك فيه هذه الصفات كالحقد والشعوذة والليالي من بعيد أو قريب.

#### ب/ موضوع الهلاك المرتقب:

القصة العجائية ( ألف ليلة وليلة):

كي يرسم الروائي تلك المشاهد المعبرة عن مخاطر محدقة بمجتمعه، يعتمد إلى توظيف العجائبي لأن موضوعاً كهذا يتطلب ذلك، إن العجائبي هو العنصر المهيمن على على خطاب الروائي عمر الدين جلاوحي في تشكلائه وفي موضوعاته فنحن نجد العجيب والغريب يتداخلان، يخرق العجيب مجموع مفصل السرد، وهو مستوحى من مصادر عديدة لا تتحدد بالمقياس النظرية العربية (شعرية الفانطاستيك عند تودوروف وآخرين)، ذلك أننا نجد إنطلق الحيوان وأنسنه في كليله ودمه، وفي الليالي، وفي عجائب القزويني وفي الحكايات الشعبية القديمة كما أننا نجد العجيب الخلاب في القرآن الكريم أيضاً وفق ما يرى ذلك محمد أركون في سؤاله: (هل يمكن الحديث عن العجيب الخلاب في القرآن؟). لأجل كل هذا فإن الكتب استوحى المدونة العجائية في الثقافة العربية والإسلامية أساساً ولو أنه لقحها في بعض الصور السردية بالعجيب



الكافكاوي كما في فقرة (المسخ) (ضحكت بيلاهة وبلادة.. لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي.. كل شيء غدا أمامي جميلا وبديعا، وأحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة، وإن ذراعي قد بدأت تثبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد زوائد جناحي الطوطا، ودار في يقيني أنني روح خفاش. ص 112). ويعرف القارئ أن هذا المشهد الغرائبي يتصم مع استهلال رواية المسخ لكافكا (استيقظ جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم). ومن ثم فإن العجيب في رواية السرادق يشف في عدة لحظات عن مسحة وجودية تستوحي كمو وسدرتر وييكب وكافكا لكن ضمن وعي فني يقوم على التهجين والتبينة إذ وجودية جلاوجي ليست عدمية بل هي متشعبة بالأمل الإنساني، تحفر وراء اليأس إلى أن تجد لمعة ضوء، وما هذه المشاهد التي يوظفها إلا تعبير عن الفتن التي أصبح المجتمع الجزائري يتخبط فيها، لذلك عمد عز الدين جلاوجي إلى الغرائبي لأنه الأنسب لمثل هذه المواقف.

القدسسي: كمن الموضوع الأكبر حضوراً في الرواية، بل لا يكاد مقطع من مقاطع الرواية يخلو من القدسسي، وقد يتساهل القارئ ويتعجب من ازدحام المندس أمام المقدس، إنها تقنية غريبة تتبع من مؤلف عارف بالدين، هلمزج بين المقدس والمندس كان ضرورياً<sup>22</sup>، لأن السخرية التي توحه أحداث السرد في الرواية تحتاج إلى المندس لتشويه الشخصيات التي مثلها الروائي في الأحراب السياسية والتي كانت سبباً وراء تفشي الانحلال الخلقي. تتجلى مظهر القدسسي أساساً في توظيف الاعتماد بقيمة البركة، استشراف العيب. ومن ثم حضور شخصيات المجذوب، والشيخ مولان، حيث أحواء الحضرة والسحر والتعويذ والطقوس واللغة المغرزة المؤمنة بالقوة السحرية للكلمات. وذلك ما نلفيه في فقرات (في حضرته، في



رحاب الصخرة، عاقبة الشيخ، في حصرة مولانا... ويعتمد هذا التوظيف بالأساس على الغور في طبقات عميقة من الوجدان الشعبي للكشف عن حصور الخيالي في الواقعي خلاف لتلك المنظورات الضيقة التي تعزلهم. لأن الواقع المرصود يتضمن مستويات إدراك، ويحضن طبقات تفكير متمزجة، وأنماط عيش لا انقصاد فيها بين العقلاني واللاعقلاني تحضر لغة القرار الكريم وقصصه بشكل لافت في الرواية، ومن ذلك استلهم الأسلوب القرآني وهق تحويرات نروم منح هوة أسلوبية للنص مع خلق مقاصد جديدة، وكذا استيحاء قصة الطوفان في اتجاه التعبير عن الكارثة التي تنتظرها المدينة جزاء إغراقها في الفساد السياسي والاجتماعي؛ ومن ثم فإن هذه القصة الثرية بالرموز والسخرية والنمذج تعتبر جزءاً من الوجدان الشعبي للقارئ حتى ولو أنها مضممة في كتاب مقدس، كما أنها تعتبر، في تقديرنا، من علامات مقاومة السرد الكولونيالي في اتجاه انداع رواية تقوم بتهجين السرد المعهود، ونقض أسسه المعرفية؛ ومن الهام تأويل هذا التعلق بالنص القرآني في ضوء وعي مقارن يستعصر فرضية (نورثروب فراي) في كتابه (نشرج النقد) التي نرى بأن الإنجيل بشكل القنون الأكبر للأدب الغربي. فهل يكون القرن بدوره قنون أكبر للأدب العربي الإسلامي على مستوى التأثير المقصود وكذا على مستوى العلامات والرموز والأساليب ورؤية الكون المضمرة في لأوعيه النصي؟ ذلك سؤال يستحق الاستتطاق، وقراءة الرواية حافز على الافتراب منه.

ولذلك حاولنا التمثيل بهذا الجدول الذي يرصد لنا مختلف المقاطع التي تتعدد موضوعاتها من مقطع إلى آخر، محاولين كل مرة العليق والتحليل وذلك باستتطاق المسكوت عنه [المصمر] وحاولنا بكل جدية العثور على الاستلهم الديني الذي أخذها المؤلف حجة لباء "رواية سراشق الحلم والفجيرة".



| المقطع السردى القرآنى المتناص من شتى الموضوعات الصريح- الضمني!   | المقطع السردى من الرواية  |
|--|---|
| <p>فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ<br/>وَالصَّفُورَ وَالْدَّمَ ذَاتِ مُنْصَلَاتٍ فَسْتَكْبَرُوا<br/>وَكُنُوا قَوْمًا مُّحْرِمِينَ<br/>{الأعراف 133}</p> <p>وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَبُذِلَ فِيهِمْ<br/>أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ<br/>الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ {العنكبوت 14}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p>                         | <p>( هـ اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟ أو<br/>ربما لم يحدث طوفان أصلاً.. ولم تبحر<br/>السفينة عبر البحر وبقيت المدينة الموحدة<br/>كما هي..). <b>اص 108</b> ← استحضار<br/>قصة الطوفان لتبين موضوع المسألة في مدينة<br/>المؤلف ويتمى لو أن الطوفان يأتي ليعمس هذه<br/>الدعرة وما يشبه ذلك.</p>   |
| <p>قَالُوا مَا أَخَذَ مَوْعِدَكَ بِمَلَكٍ وَلَكِنَّ<br/>حَمَلَكُ أَوْزَارًا مِّن زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا<br/>فَكَذَّبَكَ أَخْلَى السَّامِرِيُّ {طه 87}</p> <p>قَالُوا لَن نُّنْزِلَ عَلَيْهِ عَذَابَيْنِ حَتَّى يَزْجِرَ<br/>إِلَيْنَا مَوْسَى {91} قَالَ هَـذَا هُوَ مَا مَنَعَكَ<br/>إِذْ رَأَيْتَهُمْ صُوبُوا {92} أَنْ تُبَشِّرَ أَهْلَ عَصِيَّتِكَ<br/>أَمْرِي {طه 93}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p> | <p>( وهل هناك أعظم من إله يصنعه بأيدي...<br/>نجاته بأطفر... ننفخ فيه من أرواح... ولقد<br/>سمعه لعن السامري ولكي استقبلت هذه<br/>الاسم الشنيع.. واحترت له اسم رائع.. إنه<br/>قبحون... قبحون</p> <p>العظيم... السامري) <b>اص 14- 15</b> ←<br/>استحضار قصة السامري، لمعالجة موضوع<br/>الشرك بالله والإيمان بالسحرة، وكان القرآن<br/>الكريم حبر مثال يضربه المؤلف.<br/>(قال أحدهم: لن يرح عليه عكفين.. وقال<br/>ثاني: هذا إلهكم وإله آبائكم الأولين...<br/>وقال العراب: وعجلت إليك) <b>اص 115</b></p> |
| <p>قَالُوا ادْعُ لَدُّكَ رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَدُّكَ مَا هِيَ إِنَّ الْقُرْ</p>  | <p>(هو شكها... هي شكله... الكل عى</p>   |



|   |  |
|---|--|
| <p>تَشَاءُ عَلَيْهِ وَإِنَّ إِنْ شَاءَ اللَّهُ لَمَهْتَدُونَ<br/>{البقرة 70}</p> <p>النص الغائب</p>   | <p>شكن وشككة.. لقد تشككن البقر عيب<br/>وإن إن شاء الله لمهتدون) لاص 18.</p> <p><b>يسخر المؤلف من الناس الدين يتشبهون في</b><br/>المعصية ، ويتمنى من الله عز وجل الهداية<br/>والفرئ لهذا المقطع يفهم بأن موضوع الروائي<br/>هو محاولة تقديم كفاية عيش الشعب<br/>الحرثري، وقد حذر الرسول لاص من هذا في<br/>قوله " لا تكسر معه".</p>   |
| <p>وَلَا قَالَ مُوسَى لِمَشَاءَ لَ أُبْرَحُ حَتَّى أَكُنَّ<br/>مَجْنَعُ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْصِي حَقْبُ<br/>{الكهف 60}</p> <p>النص الغائب</p> | <p>(تريد أن تبلغ مجمع البحرين... وقبلك معق<br/>لبحوت... ولك عاشق للمحل... عبد الذبح<br/>للمحل... وحي لبحوت... وذون ذلك فن<br/>تسطيع معي صبرا). لاص 18.</p> <p>يتهم الروائي على الناس الذين لم يستطيعوا<br/>الصبر، لأن إصلاح الفرد والمجتمع يقتضي<br/>مبادرة وتضحية، وللتمشير يستحضر الكاتب<br/>قصة موسى والعبد الصالح.</p> <p>هكذا م قيل عن المجتمع الجزائري أنه<br/>شعب همدجي وذئري، وقد تجلى هذا في كثير<br/>من الأزمات التي عشتها الجزائر في الآونة<br/>الأخيرة، وهذا نتيجة عدم الصبر والتسرع في<br/>اتخاذ القرارات</p> |



|  |  |
|--|--|
| <p>وَقُلْتُ يَا آدَمُ اسْكُنْ أَيْتَ وَزَوْجُكَ الْحَنَّةَ<br/>وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمْ وَلَا تَقْرَبَا<br/>هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونُ مِنَ الظَّالِمِينَ {35}<br/>فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا<br/>كَانَ فِيهِ وَقَدْ أَهْبَطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ<br/>عَدُوٌّ وَكُنْمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرًّا وَمُدْعًى إِلَى<br/>حِينِ {البقرة/36}</p> | <p>... وفي لمح البصر سُحِبَ من آيئة سحرة أحى<br/>وأمر .. ودارت عينا آيئة اليمنى صارت اليسرى<br/>واليسرى صارت اليمنى، وتحركت فيه بيهيمية<br/>الأنعم، وتهوى في دركات الحضيض قد<br/>أخرج منها إنك من القابضين.. ووجد نفسه عارب<br/>في الحلاء فكى، لقد فقد الحلد...<br/>العرش . الله على العرش استوي.. واستبدل<br/>الفرش بالعرش... أنستبدلون الذي هو أدنى<br/>بذلك هو خير ٩٩ أهبطوا، فبن لكم فيها<br/>مناسلتكم). ص 19.</p> |
| <p>النص الغائب</p> <p>إن الروائي حسب تأويلي يستحضر قصة<br/>الحرب الإسلامي الذي ظهر في السبعينات<br/>وكانت ردة فعله سلبية على معاناة الشعب<br/>الجزائري، فالسلطة طردته، وفي هذا<br/>المقطع بحد القارئ نفسه أمام قصة آدم،<br/>ويبقى هذا الاستلهم غامضاً لكون<br/>مقصده المؤلف غامضه</p>  | <p>الحكم الإسلامي ← الحكم الديمقراطي<br/>الطرد ← العنة الحكم - ضعف التسيير<br/>استبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خيراً<br/>الخطب في الدعاة والفقر سيجة هذا التبديل</p>  |
| <p>أَعْمَى يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونُ لَهُمْ قُلُوبٌ<br/>يَعْمَلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَرَأَى لَ<br/>تَعْمَى الْأَنْصَرُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي<br/>فِي الصُّدُورِ {الحج/46}</p> <p>النص الغائب</p>   | <p>( هو أصدرحه بهم جئت من أحله ٩٩ أقصد هو<br/>أيوح إليه بالسراشق وهو هو في حجة إلى أيوح<br/>لقد رأى كل شيء... وفهم كل شيء... إنها لا<br/>تعلم الأبصار ولكن تعلم القلوب التي في<br/>الصدور). ص 20. يتضح من هذا المقطع أن<br/>البصيرة أصبحت لا تتمتع، لكون العمول لا<br/>تعقل، في هذا المقطع سخرية مريرة من<br/>تصرفات الشعب الجزائري، ولقد كان</p>  |



|   |   |
|---|---|
| <p>ل الشَّمْسُ يسْوي لها أُنْ تُنْزِك القَهر ول<br/>الْيَلُ سَدِيقُ النُّهَارِ وَكُلُّ فِي فَلكِ يَسْجُونِ<br/>{يس، 40}</p> <p style="text-align: center;">↕<br/>النص الغائب↕</p> | <p>استحضار الآية القرآنية في محله</p> <p>(خمس أحراب كبرى تشكلت حتى الآن<br/>وسب منه أخرى في فلك يسبحون) 1ص 25.</p> <p>في هذا المقطع التهكمي الساحر الذي<br/>بجعله يستحضر الأحزاب السيسية ويتساءل<br/>كم حزب تشكك وما لفائدة من ذلك؟ وما<br/>مصير الأحزاب التي مرّلت تسبح في فلكها؟</p> <p>أحزاب تشكك ← أحزاب أخرى تسبح</p> <p>النتيجة من التشكيك؟ النتيجة من التي</p> <p>ستشكك</p> <p>لا فائدة حلم لم يتحقق بعد</p> |
| <p>هي جديره حبْلٌ مِّنْ مَّسَرٍ {المسد، 5}</p> <p style="text-align: center;">↕<br/>النص الغائب↕</p>  | <p>(يبي ويبي رفاكم حب من مسد) 1ص 26.</p> <p>السرد هنا يلجأ إلى الوصف<br/>الكاريكاتوري، بمعنى التمثيل، معتمداً على<br/>استحضار النص العذب بطريق ضمنية، أراد<br/>المؤلف بهذا الوصف أن يعطي للقارئ موقفه من<br/>هذه الشخصيات التي لا يحسن المؤلف<br/>تصرفاتها ويصرح بالهوة الموجودة بينه وبين تلك<br/>الشخصيات</p> <p>(أقتربت.. تكومت.. ظللت قلبي بطل ذي<br/>ثلاث شعب خمطل دغيل.. لا ظل ولا ظليل)</p> <p>1ص 28</p>     |



|   |   |
|---|---|
| <p>انطلقوا إلى ما كُتِبَ بِهِ تَكْذِبُونَ { 29 }<br/>انطلقوا إلى ظِلِّ ذِي تَلَدٍّ شَعِيرٍ { 30 } لـ<br/>ظليل ول يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ { المرسلات 31 }</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p>                  | <p>يصور ب السرد تلك المشهد التي بعقد فيها<br/>الأمس فهو يلجأ إلى جعل بعض الأمور<br/>مستحيلة، فقلوبه الاظن ولا ظليل يجعل فهم<br/>فقدان السيطرة على المشكك التي تعاني<br/>منها المدينة المومنين.</p> <p style="text-align: center;"> </p> <p>(هي الآن قد فوسين أو أدنى ما كذب القولاد<br/>مارضى ..) (ص 28)</p>  |
| <p>هكذا هب فوسين أو أدنى { 9 } هاوحي<br/>إلى عليم ما أوحي { 10 } ما كُتِبَ<br/>القولاد ما رأى { 11 }</p> <p style="text-align: center;">النص الغائب</p> <p style="text-align: center;"> </p> <p>ما كذب محمد (ص) فيه رآه</p> | <p>الروائي ← المجتمع الحرائري<br/>الرؤية ← نقل الأحداث<br/>ما كذب السرد فيه يقله في الرواية</p> <p>من سياق المقطع السردى نفهم أن قيم عز<br/>الدين حلاوحي شهداً وهادلاً حقيقياً<br/>للأحداث، ومحيلته في استحضار النص<br/>الغائب والتصرف فيه على حسب الموضوعات<br/>المعالجة تبقى من أرقى التفتيت السردية التي<br/>يفتقر إليها النقد الموضوعاتي.</p> <p>"العراب يرقص يحبون يضرب الأرض بقدميه</p> |







|   |   |
|---|---|
|   | <p>تعبه يستحضر السحرية القصص<br/>القارئ الرمز - التحيين - التأويل... الخ.</p>   |
| <p>عم يتساءلون {1} عن النبي العظيم {2}<br/>الذي هم فيه مختلفون {3}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;"><b>النص الغائب</b></p> <p>استحضر اعشاب المعالجة الحاصر،<br/>أعطى لهذه المقطع السردية، ثراء وسعة<br/>على مستوى التكثيف السردية،<br/>هلسحرية بدون هذا الاستهيم الديني لن<br/>تعرف طريقها، طريقه توصيف الجنب<br/>الديني تختلف من مقطع إلى آخر حسب<br/>الفكرة المعالجة -<br/>لو ارتكزت القراءة على الجنب النبوي<br/>فقط لـ تمكنا من استخرج القصص<br/>الضمني، ولهذا كانت الدراسة<br/>الموضوعاتية هي الأنسب.</p> | <p>(وعملت إلى الجمع نهم لاستطلاع البه<br/>العظيم الذي هم له مجتمعون...)<br/>وم كدت أصل حتى تروغوا حولي وهأؤو<br/>أذن وسحري ثم أمسكوا بتلابيبي وحروني<br/>ككافؤة... وفي لمح البصر ريطوني بحبال<br/>غسطة على ساق الإله قبجون... (ص32).</p> <p>السرد في هذا المقطع يسخر من «تجمعات<br/>التي تقيمها الأحزاب السياسية ولا تعود بالشفعة<br/>على المدينة بلومس ويصوح السرد بأن<br/>تجمعهم لا تصنع إلا آلهة الشريك بالله<br/>السرد ← الحرب الحاكم<br/>نجمت ← دعوة الغير للتجمع<br/>فجيرة ← الشريك - النهو - اللامبالاة<br/>الحلم لم يتحقق فالتجمعات سردي، حذر<br/>حاجرا تحيط بالغير</p> |
| <p>يَمْ يُوْمِنُ بِآيَاتِ الْبَرِّ إِذَا ذُكِّرُوا بِهِ<br/>خَرُّوا سُجَّدًا وَسَبَّحُوا بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَهُمْ لَا<br/>يَسْتَكْبِرُونَ {السجدة/15}</p> <p style="text-align: center;">↕</p> <p style="text-align: center;"><b>النص الغائب</b></p>   | <p>(وخروا إلى الأرض سجدا تتعالي) (ص32)</p> <p>السرد ← الحرب الحاكم<br/>السجود ← السجود للغير الله<br/>فجيرة ← الشريك بالله<br/>الحلم يبقى بعيداً</p>  |



|  |  |
|--|--|
| <p>بعطي هذا المقطع صورة سحرية ونهكميه من الناس الذين يسجلون لنا الحزب الحاكم الذي يبعثه السرد لسرد</p> <p>مَهْطِعِينَ مَقْبَعِي رَعَوْسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْئَتْهُمْ هَوَاءَ إِبْرَاهِيمَ {43}</p> <p>النص الغائب</p> <p>الناس</p> <p>التضرع</p> <p>البكاء</p> <p>صنع له</p> <p>فجيرة</p> <p>تخلف</p> <p>فقد</p> <p>كمر</p> <p>حلم السرد يبقى بعيد المنال</p> | <p>بواسطة استحضار العتب يهيم المتلقي أن السجود لا يوجب إلا لله تعالى.</p> <p>(ورأوا العرب يهرع عند سفح إله قبحون فهرعوا خفقه وانكوا حميف إلى الأذقر مهطعين رؤوسهم، حنبتين خشع وهم يكون... يولولون... يعوون... وبوردهم المورود يرددون) لص 136</p> <p>كذلك تبقى السخرية مستمرة من الفئة التي تحري وراء نس لا يسمعون سي آدم بالسة.</p> <p>وفيه هذه السخرية إشارة إلى أن الشعب الجريثي مزال يبكي ويجري أثناء رؤية العرباء الحرب الحاكم بهذه السخرية يحول السرد أن يعالج بعض الظواهر الاجتماعية، فالتضرع لن يكون إلا لله عز وجل.</p> <p>(ورأيت الغراب ينأى بجذبه يقتعد التراب المتناثب... وإن هي حتى أقبلت المدينة المومس فقعدت إليه فحلق فيها مقطب دون أن ينس. لقد احذف امرأة يرى عليها وجهه... وريها وقفت أمامه السعرت لطوال تتحذه امرأة ترى عيه صورتها) لص 138</p> |
| <p>هبت الله عراء ينحط في الأرض ليبرية كيف يوازي سوء أخيه قال ب وبت أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب</p>  | <p>في هذا المقطع سخرية ترسم لنا تقسية الوصف موقف الحرب الحاكم من المدينة المومس ومن الآفات الاجتماعية التي تحلق بالمدينة،</p>  |



|  |  |
|--|--|
| <p>فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين<br/> {المائدة 31}</p> <p>النص الفائق</p> <p>الحرب والحكم</p> <p>قصة المومس</p> <p>رد الفعل</p> <p>فجيرة</p> <p>الوصع</p> <p>القضاء على الحلم الذي يتوقعه السرد</p> <p>فسراذقا حوحرأ الحزب الحاكم أحاطت<br/> بالمدينة المومس وجعلت منها امرأة<br/> يلجأ القرئى من خلال المقطع المتناص إلى<br/> استحضار قصة العرب الذي بعثه الله<br/> ليحفر في الأرض من أجل أن يأخذها ابن<br/> آدم عليه السلام؛ امرأة ليواري بها سوءة<br/> أخيه، لقد كانت هذه المرأة نموذجاً<br/> صحيحاً ولكن السرد يعمد إلى قلب<br/> الوصع ليسخر من العرب الذي يجعل<br/> المدينة المومس امرأة له « عكس عملية<br/> الدفن التي أخذها ابن آدم عليه السلام»<br/> مرأة لمعالجة الموقف</p> | <p>فالسرد يصرح للقرئى بقوله بأن هذه الأحداث<br/> أصبحت امرأة يطرق فيها الغراب، كأنه يتهم<br/> سخرية لأدعة على الصمت الذي يتمتع به<br/> الغراب ويحاول السرد بهذه السخرية معالجة<br/> بعض المواقف التي تنتشر في المجتمع<br/> الحرثري، فكيف لا، فهو ابن مدنته، لذلك<br/> كن نقه للأحداث صدقاً</p> |
|--|--|

حاولت في هذا الجدول أن أرصد بعض المقاطع السردية التي وجدت لها  
أثراً بالغاً في استحضار الحنب الديني الصريح والضمني؛ ركزت في قراءتي  
على التحليل الموضوعي لتكون قراءتي أوسع، فامزج بين التأويل والسخرية



والقراءة السباقية للرواية كان الأنسب من الدراسات التي تناولت هذه الرواية من منظور نثوي محص.

وأتمنى أن تكون قراءتي مجرد رحلة إلى "الغبة السودية"<sup>23</sup> التي نسجها عز الدين جلاوي تحت عنوان "سرداق الحلم والفجيرة"، فمعرفة مقصدية المؤلف أمر صعب لذلك يبقى تأويلنا للأحداث مجرد محاولة لكون النص يفتح على أثر غير محدود من القراءات.

### الهوامش

1 - عز الدين جلاوي من الأصوات الروائية الشابة التي استطعت في السنوات الأخيرة أن تحفر بذكاء موقعها في خريطة السردية الجزائرية، لما تحمله أعماله من تعرية للواقع بالنقد والتحليل دون أن يتوغل في التوظيف للخيال ليرسم صورة بدورامية لمجتمع يفور ويتصارع فيها تتراجع قيمة الجمالية والقيمة بصورة مفعلة. إبراهيم سدي، تسعيت الجرائر كصر سردي الأحرار الثقافي العدد 9 أجانفي 2006.

2 - عز الدين جلاوي: سرداق الحلم والفجيرة، دار هومة، للجزائر، ط1، 2000.

3 - يطر: مخائيل بختين، شعرية دوستويفسكي، د.ط، تر: جميل نصيف النكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 30-31.

4 - الحجاج السري عند الجاحظ، بحث في المرجعيات والنصيات والآليات، تخصص الموقع: [www.Kotobarabia.com](http://www.Kotobarabia.com)

5 qui a rapport au thème d'un mot nouveau dictionnaire pratique, (g-z), p 2864

6 - علوش سعيد، النقد الموضوعاتي، شركة بيل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، 1989، ص 23.

7 - م، ن، ص 24.

8 - م، ن، ص ن.

9 - م، ن، ص 25.



- 10 ينظر: لحميداني حميد، سحر الموضوع في النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دار سأل مطبعة النجاح الجديدة، 1990، ص 38.
- 11 سعيد علوش، م، س، ص 22 .
- 12 م، ن، ص 42.
- 13 م، ن، ص ٢٠.
- 14 - حميد لحميداني سحر الموضوع، م، س، ص 25.
- 15 محمد مفتاح، ديمية التنصص، تظهير وانحار، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت، ص 96.
- 16 - محمد الأخضر للصيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008، ص 100
- 17 - م، ن، ص 100
- 18 - ينظر: إبراهيم محمود، صدع النص وارتدادات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتميز، ط1، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 2000، ص 27-28 .
- 19 - ينظر: ينظر: م، ن، ص 30.
- 20 - ينظر: الخمسة علاوي جامعة قسنطينة، شعرية للرواية وهجس التجريب، في رواية سراشق الحلم لعزدين جلاوي"، دراسة تلقيتها من الأستاذ عزدين جلاوي يوم 04 مارس 2011، على الفيسبوك.
- 21 - م، ن، ص ن، [ من نفس الدراسة].
- 22 - ينظر: مرسي إبيد، المقدس والمدنس، ثر: عبد الهادي عيس المصمى، ط1، دار دمشق، للطبعة والنشر، ص 8-9.
- 23 أمبرتو إيكو 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.



## التناص النقدي «صدي الموازنة في المثل السائر»

عبد الحميد الحسامي (\*)

### المقدمة:

يمثل التراث البلاغي والنقدي في الثقافة العربية رافداً من روافد الثقافة العربية ، وهو جهد متراكم لا يفصل بين حقباته ، ولعل المثل السائر من المؤلفات التي أثارَت جدلاً بين النقاد قديماً ، ولم تقطع العناية به في هذا الزمان ، فقد عظمت الإفادة منه وكثر النقل عنه ، واحتفى به الباحثون حفاوة منقطعة النظر؛ لأنه يمثل إحدى الحلقات المهمة في سلسلة التفكير النقدي والبلاغي العربي. والمثل السائر موسوعة كبرى تشبه في غزارة مادتها كتاب اليان والتبيين لأبي عثمان الجاحظ وكتاب الكامل للمبرد ، وتمتاز بهما بوصف المنهج ، وحسن الترتيب ، وجودة التنسيق ووحدة الموضوع. ولم يترك شيئاً بفن البلاغة إلا ذكره ، كما قال ابن خلكان (1).

وقد شغل كتاب المثل السائر كما يرى د. محمد رغول سلام «ميدان النقد العربي واستحوذ على نصيب كبير من العناية بين الأدباء في كل

(\*) باحث مصري.



عصر إلى عصرنا الحديث ، وتسبب مكانة ممتازة بين كتب الأدب عامة وكتب النقد والبلاغة خاصة» (2).

وفي الوقت نفسه فإن كتاب الموازنة يعد من الكتب التي شكلت نقلة نوعية في بنية التفكير النقدي العربي «فقد استقر في يقين كثير من النقدة المحدثين أن كتاب الموازنة يعد وثقة علمية وفنية كبرى في تاريخ النقد الأدبي العربي...» (3).

وقد أسهمت في تشكيل الخلفية الفكرية والثقافية لابن الأثير عدة عوامل أهمها: قراءاته لكتب الأدب وموسوعاته ، يقول: «فلم أترك في تحصيله شيئاً إلا انتهجته ، ولا عادت في إدراكه باباً إلا ولحنه ، حتى اتضح عندي باديته وخافيه ، وانكشف لي أقوال الأئمة المشهورين فيه ، كأبي الحسن علي بن عيسى الرماني ، وأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، وأبي عثمان الجاحظ ، وقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري ، وأبي العلاء محمد بن غانم ، وأبي محمد عبد الله بن سائر الجفحي وغيرهم من له كتاب بشر إليه وقول تنعقد الخصائص عليه» (4).

بيد أن ابن الأثير - وهو المعجب بنفسه المعتد برأيه وعلمه وشخصيته وتفردته ، الذي يرى نفسه الأعلم والأدكى والأفطن والآتي بما لم تستطعه الأوائل كما ذكر د. علي جواد الطاهر (5) مع ذلك كله نراه يقف بإجلال أمام كتابي: «الموازنة» للآمدي و«سر الفصاحة» لابن سنان الجفاجي قائلاً: «وقد ألف الناس فيه أي البيان - كتباً وحلبوا ذهباً ، وحطبوا حطباً ، وما من تأليف إلا وقد تصفحت شينه وسينه ، وعلمت غشه وسمينه ، فلم أجده ما ينتفع به في ذلك إلا كتاب الموازنة للآمدي ، وكتاب سر الفصاحة للجفاجي ، غير أن الموازنة أجمع أصولاً وأجدي محصولاً» (6).

ولا شك في أن هذا الإعجاب وتلك الإشادة - التي لم تحل من عمر شفيف لاسيما من «سر الفصاحة» (7) - حينما تأتي من شخص مثل ابن الأثير



الذي طالما أدمن غمط أقرانه وسابقه وازدراءهم بلغة لا تخلو من تقعر يفصح عن استعلاء منموح وتورم في الذات ، فإن ذلك مدعاة لإثارة كوامن السؤال عن سر التأثير الطاعني لديك الكتابين ، الذين جعل ابن الأثير واقعاً في دائرة استقطابهما ومرغمًا على تقديم شهادته بتفردهما لاسيما كتاب المواردة ، مع أنما لم يجد إشارة أو ذكرًا لكتاب المواردة في كتاب المثل السائر إلا لما ، مما حدا بنا إلى محاولة تتبع صدى «الموازنة» في «المثل السائر» بوصف ذلك تناصًا نقديًا يسهم في فتح باب المسألة للمؤلفات النقدية في تراثنا النقدي ومكاشفتها لإدراك مدى التداخل في نصوصها ، حيث إن التناص الشعري قد أخذ حظًا من التناول والبحث وهو ما لم يتأت للتناص النقدي على الرغم من وفرته بيد أنه يتطلب جهودًا مثابرة في تلمسه والتقيب عنه ، ليكشف عن بنية التفكير النقدي العربي.

وقد تناولت الطاهرة المدروسة من خلال اسقصاء الموضع التي وردت في فهرست كتاب المثل السائر «لأعلام» و«المؤلفات» وكل موضع فيه ذكر «للموازنة» أو «للأمدي» سواء من قبل ابن الأثير أو من قبل محقق الكتاب رجعت إليه ، وكانت هذه هي الآلية الأولى في تتبع التناص الكائن بين الموازنة والمثل السائر ، أما الثانية فهي قراءة الموضوعات التي يشترك فيها الكتابان وملاحظة التناص في الفكرة أو البناء النصي أو طريقة المعالجة للموضوع.

كما أن موضوعًا كهذا يقتضي قراءة كتاب الموازنة بكامله ثم قراءة المثل السائر والمقارنة بينهما لبيان ملامح التناص في المثل السائر ، وليس ذلك فحسب بل إنه يقتضي الوقوف على ما كتبه النقاد لاسيما الذين توفرت كتبهم أو بحوثهم على المثل السائر ، أو كانت دائرة في فلكه.

ولاريب في أن هناك إشارات نقدية تبرز تأثر النقاد بالمثل السائر لاسيما تلك الإشارة التي ذكرها عبدالله محارب في دراسته للموازنة حيث يحيل إلى ذكر ابن الأثير للأمدي في عدة مواضع وأثنى عليه وعلى كتابه<sup>(8)</sup> بيد أنه اكتفى



بمواضع ذكر ابن الأثير للآمدي فحسب ، وتأتي دراستنا لتقوم بتفصيل تلك المواضع التي ذكرها ابن الأثير واستقصاء المواضع التي لم يذكر فيها تأثيره به ، فضلاً عن البحث في تأثير ابن الأثير بمنهج الآمدي في الموازنة.

وقد استخدمت الدراسة المنهج الوصفي المقارن للوصول إلى النتائج المأمولة، تحدوه غاية الإجابة عن سؤال محوري هو:

- ما ملامح تناص المثل السائر مع الموازنة ؟ ويتفرع عنه عدد من الأسئلة أبرزها:

هل تحدد التناص في المادة العلمية فقط؟ أو أنها طالت المادة والمنهج؟ وهل اقتصر على المواضع التي ذكرها ابن الأثير؟ أو أنها تسلمت إلى بنية الكتاب فبرزت في مواضع عديدة ذكر بعضها ، وأعرض عن بعض؟

وللإجابة عن هذين السؤالين تم تقسيم البحث إلى مقدمة وتهييد ومبحثين.

### أولاً: التناص من حيث المحتوى:

تجلى تناص المثل السائر مع الموازنة من حيث المحتوى في عدد من الموضوعات التي تناولها ابن الأثير وأبرزها:

#### (1) موضوع المعازلة:

يقول ابن الأثير: «المعازلة هي مداخلة الكلام بعضه في بعض وركوب بعضه بعضاً» وهذا ما ذكره قدامة بن جعفر وهو خطأ إذ لو كان ما ذهب إليه صواباً لكانت حقيقتها هذه ، بل حقيقتها ما تقدم وهو التراكم من قولهم: تعازلت الجرادتان إذا ركبت إحداهما الأخرى ، وهذا المثال الذي مثل به قدامة لا تراكم في ألفاظه ولا في معانيه... «وأما غير قدامة فإنه خالفه فيما ذهب إليه إلا أنه لم يقسم المعازلة إلى لفظية ومعنوية»<sup>(9)</sup>.



ويلحظ أن ابن الأثير لم يذكر من هو «غير قدامة» الذي خالفه، ولا شك في أنه الآمدي بدليل نص الآمدي في الموارنة الذي يقول فيه: «فذكروا هذه الجمل، ثم مثلوا لها أمثلة تريد ما قاله عمر رضي الله عنه وضوحاً وبياناً إلا أبو الفرج قدامة بن جعفر فإنه ذكر ذلك في كتابه المؤلف في نقد الشعر ومثل له أمثلة، فعلط في أمثلة المعاطلة غلطاً قبيحاً، وقد ذكرت ذلك في كتاب بيت فيه جميع ما وقفت عليه من سهوه وغلطه»<sup>(10)</sup>.

ولعل هذا الكتاب هو الموسوم بـ «تبيين غلط قدامة في كتابه نقد الشعر» وقد أشار محقق الموازنة محمد محيي الدين عبد الحميد إلى أن للآمدي تصانيف كثيرة منها هذا التصنيف<sup>(11)</sup>. وأشار إليه د. عبدالله محارب ضمن إشارته إلى مؤلفات الآمدي<sup>(12)</sup>، كما أشار إلى ذلك المؤلف نفسه<sup>(13)</sup>.

وهكذا نرى أن ابن الأثير - ردى استنكف أن يعترف بالفصل للآمدي في التقدم والسبق في تناول أعلاط قدامة كونه لم يقسم المعاطلة إلى لفظية ومعنوية «وكان جديراً بابن الأثير أن يشي على الآمدي في بيانه أعلاط قدامة في هذا الموضع».

## (2) موضوع الجناس:

يقول ابن الأثير: «وقد أكثر أبو تمام من التحنيس في شعره فمنه ما أغرب فيه فأحس كالذي ذكرته ومنه ما أتى به كريهاً مستثقلاً، كقوله:

ويوم أرسق والهجاء قد رشقت من المسية رشقاً وإبلاً قصفاً  
وكقوله:

يا مفضناً خالداً لك الشكل إن غلّد حقداً عليك في خلده  
وكقوله:

فرت بقران عين الدين واشتريت بالأشترين عيون الشرك فاصطلما



وله من العث البارد المتكلف شيء كثير لا حاجة إلى استقصائه بل قد  
أوردنا منه قليلاً يستدل به على أمثاله» (14).

أما «الآمدي» فيتحدث عن الجنس عند أبي تمام قائلاً:

«فاعتمده الطائي وجعله غرضه ، وبنى أكثر شعره عليه ، فلو كان قلل  
منه واقتصر على مثل قوله:

\* يارب لو ربعوا على ابن هموم \*

وأشبه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى - لكان قد  
أتى على الغرض وتخلص من الهجعة والعييب.

فأما أن يقول:

قرت بقِرَّانَ عَيْنِ الدِّينِ واشتريت بالأشترين عيونَ الشُّركِ فاصطُلما  
فإن اشتار عيونَ الشُّركِ في عيبة العنانة والقاححة ، وأيضاً فإن اشتار  
العين ليس بموجب للاستسلام. وقوله... (أورد أمثلة أخرى) (ثم عقب) «فهذا  
كله تجنيس في غاية البشاعة ، والركاكة ، والهجاعة...» (15).

ولا يخفى على المتأمل في قول ابن الأثير «وقد أكثر أبو تمام من التجنيس  
في شعره...» «مدى التأثير بنص الآمدي» فاعتمده الطائي وجعله غرضاً...».

وبعد أن ذكر ابن الأثير الأمثلة قال: «وله من العث البارد المتكلف شيء،  
كثير لا حاجة إلى استقصائه» وهذا يقابله قول الآمدي فهذا كله تجنيس في غاية  
الشناعة والركاكة والهجاعة. وقد حاول ابن الأثير - من وجهة نظري - أن  
يوهم القارئ في اقتصاره على إيراد مثل واحد مما أتى به الآمدي من الشواهد  
وهو:

\* قرَّت بقران عين الدين واشتريت \*

وزيادة في الإيهام فقد أورد المجل بصيغة «افتعل» «اشتتر» وهو في



الموازنة «انشر» على صيغة انفعال ، ولا أظنه إلا محاولة في إضفاء الإبهام ، بيد أن الناظر المتفحص لا يفوته أن يدرك صدى الموازنة في المثل السائر ، ومدى اقتباس ابن الأثير منه دون أن يشير إلى سق الآمدي في هذه القضية ، بل إن المحققين أيضاً لم يدركوا تأثير ابن الأثير بالآمدي في هذا الموضوع ، فلم يشيروا إليه كما أشارا إلى تأثيره بالآمدي في مواضع أخرى .

### (3) موضوع المطابقة:

يقول ابن الأثير في باب (التناسب بين المعاني) القسم الأول في المطابقة:

«قدامة سمي هذا النوع من الكلام مطابقاً حيث كان الاسم مشتقاً مما سمي به وذلك مناسبت وواقع في موقعه إلا أنه جعل لتجنس اسماً آخر وهو المطابقة ، ولا بأس به إلا أنه كان مثله للضدين كالسواد والبياض ، وأما غيره من أرباب هذه الصناعة فإنهم سموا هذا الضرب مطابقة لغير اشتقاق ولا مناسبة بينه وبين مسمى ، هذا الظاهر لنا من هذا القول إلا أن يكونوا قد علموا لذلك مناسبة نعلمها نحن» (16).

أما الآمدي فيقول : «وهذا باب - أعني المطابق - لقيه أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب في كتابه المؤلف في نقد الشعر : «المتكافئ» وسمى ضرباً من المتجانس المطابق ، وهو : أن تأتي بالكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها ، واتفاق حروفها ويكون معناها مختلفاً... وما علمت أن أحداً فعل هذا غير أبي الفرج فإنه وإن كان هذا اللقب يصح لموافقته معنى الملقبات ، وكانت الألقاب غير محظورة فإني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها ؛ إذ قد سبقوا إلى التلقب وكفوه المؤونة» (17).

ويرى الباحث أن الآمدي قد أشار إلى أن قدامة سمي ضرباً من المحانس



المطابق - أي الجنس التام - وينبغي الآمدي على قدامة هذه التسمية حفاظاً على (الجهاز المصطلحي) للعلوم العربية مسلماً بأن الألفاظ غير محظورة ولكن يجبذ الحفاظ على المصطلح ليصبح له دلالة الواضحة ، والآمدي يقدم رأيه في غير تعالٍ ويصبغه بصيغة موضوعية وبأسلوب يسم عن تواضعه وثقته بنفسه ورسوخ قدمه ، وكان حرياً بابن الأثير ألا يعط الآمدي حقه في سبقه إلى نقد قدامة في هذا الموضوع ، وقد أشار محققا المثل السائر في هامش الجزء الثالث إلى سبق الآمدي لابن الأثير إلى نقد قدامة في تصرفه في المصطلحات (18).

#### (4) موضوع السرقات:

يقول ابن الأثير: «والصحيح أن تاب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له...». لأن الخواطر تأتي به من غير حاجة إلى اتباع لآخر للأول . وإنما يطلق اسم السرقة في معنى الخصوص كقول أبي تمام:

لا تنكروا ضربي له من دونه مثلاً شروذاً في الندى والباس  
فإنه قد ضرب الأقل لنوره مثلاً من المشكاة والنيراس  
فهذا معنى مخصوص ابتدعه أبو تمام...» (19).

وفي الموازنة يقول الآمدي إن: « السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي حارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظلة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنه أخذه من غيره» (20).

فالنصان يكادان يتطابقان من حيث الطرة إلى حدود السرقة فهي لدى الآمدي في المعاني المخترعة ، وهي كذلك عند ابن الأثير الذي تميز بتشقيق معاني السرقة ومصطلحاتها ، بل إن ابن الأثير يأخذ نص الآمدي بحذافيره حين



يقول: «إن السرقة إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية على عاداتهم المستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم». وهذا النص قد أورده ابن الأثير في «الاستدراك» وليس في المثل السائر (21).

### (5) في آلات البيان:

يقول ابن الأثير: «اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تقتصر إلى آلات كثيرة.. وملاك ذلك الطبع فإنه إذا لم يكن ثمة طبع فإنه لا تعي عنه تلك الآلات شيئاً ومثال ذلك كمثال النار الكامنة في الزناد نار لا تقيد تلك الحديدة؟؟ شيئاً» (22).

ويقول الآمدي: «ويبقى ما لا يمكن إحراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة، ودائه التحربة، وطول الملبسة. وبهذا يفضل أهل الخدقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت تجربته وقُلت دربته بعد أن يكون هناك طبعٌ فيه تقبلٌ لتلك الصناعة، وامتزاج بها وإلا فلا» (23).

ويرى د. محمد زغلول سلام أن قصيدة الطبع أو الموهبة قد تحدث عنها بشر بن المعتمر وابن قتيبة والخرجاني أبو الحسن والآمدي (24).

إلا أني أرحح التأثير الكبير بالآمدي نظراً إلى كون ابن الأثير معجباً بالآمدي وبكتابه الذي اعتبره «أجمع أصولاً وأجدى محسولاً» في حين أن مؤلفات الآخرين لا تعدو أن تكون «خطباً لم يجد فيها ما ينفع به» كما ذكر.

ولكن هذا يجعل المرء أمام تساؤلات عدة منها: هل نعد هذا الصدى من باب «وقع الحافر على الحافر» كما يسميه ابن الأثير؟

أو نذهب مع علي حواد الطاهر في ما ذهب إليه من أن ابن الأثير



يعتمد أكثر ما يعتمد على محفوظه وما آل مهضوماً لديه وجزءاً من نفسه ، حتى أصبحت آراء الآخرين جزءاً من منظومته المعرفية وثقافته النقدية؟ (25).

أو أن ابن الأثير قد عمد إلى أقوال سابقيه على طريقته في تطبيق ما وجه إليه شدة الأدب في موضوع السرقات حين قال: «والفائدة في بحثها أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة عن الأول»؟ (26).

وهل يمكن أن نجد ابن الأثير سارقاً ، وهو - كما يقول د. الطاهر - «الغني برأيه وشخصيته عن السرقة»؟ (27).

أسئلة كثيرة . لكن محاورة الصوص تصل إلى نتيجة ؟ أو محاكمة ابن الأثير - إن جاز لنا التعبير - إلى **مهجه فهو يقول** : «ولدي عندي في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئاً من الفاظ الأول في معنى من المعاني ولو لفظة واحدة فإن ذلك من أدل الدلائل على سرقة» (28).

ومن خلال التماذج التي أوردتها في صلب هذا الموضوع ما يغني النظر عن فضل إدراك.....؟؟؟ هذا أمر؛ والأمر الآخر ، لماذا لم يذكر ابن الأثير أسبقية الآمدي في تلك المواضع؟ وإذا سلمنا بالقول بأن ابن الأثير كثيراً ما يعتمد على محفوظه فلماذا نجد ابن الأثير يتعقب الآمدي والحفاجي في مسألة دقيقة وجزئية صغيرة مثل الصورة في بيت امرئ القيس؛ فقلت له لما عطي بصله وأردف أعجازاً وناء بكلكل» بقوله: وما أعلم كيف خفي عليه الفرق بين الاستعارة والتنشيه المضمرة الأداة؟ (29).

ولهذا فإني أستطيع القول إن ابن الأثير قد قرأ كتاب الموازنة قراءة فاحصة «وتصفح شبه وسيه» ولكننا نتساءل: لماذا استكف أن يذكر الآمدي في مواضع إفادته منه كما ذكره في موضع تعقبه إياه ؟



إنه بإمكانه القول في غير تردد - وإن كان د. الطاهر يدعو إلى التريث وأنه «لا بد من الانتظار فلسنا أمام شخصية اعتيادية» - أقول إن ابن الأثير قد تأثر بالآمدي بوعي وأخذ عنه فأبرز ما أبرر ، وأخفى ما أخفى ، وإني إذ أؤكد ذلك وأقرره فإنه ليس رغبة في النيل من مكانة ابن الأثير أو قدحاً فيه ، وإنما هو تقرير لحقيقة موضوعية ، وبحيادية تامة - كما أعتقد - ومع ذلك فإن المثل السائر يبقى ذا أهمية كبيرة ، وحضور قوي في المكتبة النقدية والبلاغية.

### ثانياً: أصداء الموازنة في المثل السائر من حيث المنهج:

وضح الآمدي الأساس المنهجي الذي بنى عليه كتابه إذ يقول : «وأنا ابتدئ بذكر مساوي هذين الشعريين لأختم بذكر محاسنهما ، وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام ، وإحالاته ، وعبطه ، وساقط شعره ، ومساوي السحري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ، وغير ذلك من عبطه في بعض معانيه . ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا افصا في النور والقافية وإعراب القافية ، ثم بين معني ومعنى ؛ فإن محاسنهما تظهر في نضعيف ذلك وتكشف» (30).

وإذا نظرنا إلى الأساس المنهجي الذي قام عليه تأليف المثل السائر نجد ابن الأثير يقول: «وقد قدمت أن الحكم بين الشعريين في اتفاقهما في المعنى آيين من الحكم بينهما فيما اختلفا فيه ؛ لأيهما مع الاتفاق في المعنى يتبين قولاهما ويظهر أن ظهوراً يعلم ببديهة النظر ويتسارع إليه فهم من ليس بثاقب الفهم ، أما اختلافهما في المعنى فإنه يحتاج من الحكم بينهما فيه إلى كلام طويل يعز فهمه ولا يتعطن له إلا بعض الناس دون البعض ، بل لا يتفطن له إلا الفد الواحد من الناس» (31).

وإذا كان الآمدي قد حدد منهجاً ولم يلتزم به أو لم يسر عليه في نقده التطبيقي عندما أخذ يوازن بين شعر أبي تمام والبحري .. فإن ابن الأثير استفاد من منهجه وحاول أن يوظفه في موازنته في موضوع السرقات ، وقد أشار



د. أحمد مطلوب مملوحاً - لا مصرحاً - بقوله في أثر منهج الموازنة في منهج المثل السائر مفتتحاً موضوع «الموازنة»: «كان كتاب الموازنة للآمدي أروع كتاب نقدي في القرن الرابع الهجري لأنه أجمع أصولاً، وأجدي محصولاً...» ثم قال: «وكان الآمدي قد وازن بين البحري وأبي تمام وحدد منهجه في مطلع كتابه «الموازنة» ثم عدل عنه.. وكان ضياء الدين أثبت في المفاضلة منهجاً لأنه جدد قواعد الموازنة وأعطى أحكاماً جريئة وحل بعض القصائد ووازن بينها» (32).

وهكذا نحد أن تأثير الموازنة في المثل السائر لم يقتصر على المحتوى فحسب بل تعداه إلى منهج التناول مما يعزز القول بأن صدى الموازنة في المثل السائر كان جلياً في المنهج كما كان في المحتوى.

## الخاتمة

من خلال ما سبق تجلّى ما يأتي:

- أن التراث النقدي ليس جزراً معزولة بعضها عن بعض، بل هناك تواشع بين السابق واللاحق، وهناك تناص نقدي يقتضي دراسات متخصصة للكشف عن مظاهره، وبذلك فإن قراءة الجهود النقدية ينبغي أن تراعي ذلك التواشع لتحقيق لها الدقة العلمية.

- أن ابن الأثير في كتابه المثل السائر قد تأثر تأثراً كبيراً بكتاب الموازنة للآمدي وأن صدى الموازنة في المثل السائر لا يخفى على ذي لب.

- أن أصداء الموازنة في المثل السائر قد تحت في المحتوى العلمي في عدد من الموضوعات أبرزها: المعازلة، والحناس والمطابقة والسرقعة وآلات البيان.

كما تجلّت في المنهج حيث أخذ ابن الأثير فكرة الموازنة وقام بتوظيفها في تطبيقاته النقدية في المثل السائر.



- أن ابن الأثير قد أخذ الأفكار ووظفها أو اجتزأ نصوصاً فحورها أو عمد إلى منهج فاستفاد منه ، ولكنه وهو المعتد بنفسه المزهو بمواهبه يستكف أن يذكر فصلاً للآخرين ، حتى يكون وحده هو الآتي بما لم تستطعه الأوائل ، أو القصة التي لا تطاول .

- أن ابن الأثير أشار إلى سق الآمدي في بعض المواضع لكنه عدل عن ذكر تأثيره به في مواضع كثيرة ، ولو أشار إلى ذلك ما كان ليقلل من مكانته العلمية وأهميته الأدبية بل إن تجاهله للآمدي واصح ... مع امتداحه لكتاب الموازنة وثنائه عليه في مقدمة المثل السائر .

توصي الدراسة بتعقب ملامح التناص بين المثل السائر وكتاب سر الفصاحة لابس مسان الخفاجي كونه يعد الكتاب ثبات الذي امتدحه ابن الأثير واعترف بمكانته .

## الهوامش

- (1) وفيات الأعيان ، ج 5 ، تح. محي الدين عبد الحميد القاهرة 1949 م ص: 27.
- (2) ابن الأثير وجهوده النقدية د. محمد رغلول سلام مكتبة نهضة مصر ، ط 1 ، ص 1.
- (3) الموارنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، دراسة وتحقيق عبد الله عمارب 3/1 ، ط 1 ، مكتبة الخفاجي بالقاهرة ، ص 9 ، ( مقدمة المحقق ) .
- (4) المثل السائر ابن الأثير ، ج 1 ، تح ، أحمد الحوفي وبدوي طانة ، دار الرفاعي ، الرباص ، ط 2 ، 1983 م ، ص 26
- (5) مسجع لبحث في المثل السائر د. علي حواد الظاهر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1989 م ، ص 77 ويشير الظاهر في غير موضع إلى محور ابن الأثير بنفسه ومن ذلك قوله . « . ومن الملاحظ أنه كان في الغالب الأعم شديد اللهجة ، حاد المراح ، وربما كان الذي يحمي من لهجته بمانه بصحة ما هو عليه وحطاً ما عليه الآخرون ، ولكن الشدة كانت من العف بحيث يبدو صاحبها مدعيًا متعاليًا مغرورًا يبحث عن الرد على الآخرين بأي سبب » وعزو هذا



الإعجاب أو العجز إلى مراحله الخاص ومكونات شخصيته وصفاته الخفية . «مهج البحث فى المثل السائر» ص 77.

(6) المثل السائر ج 1، ص: 77.

(7) يقول : «وكتاب سر العصاحة وبن به فيه على نكت ميرة فإبه قد أكثر مما قل به مقدار كتابه من ذكر الأصوات والحروف والكلام على اللفظة المعردة وصفاتها مما لا حاجة إلى أكثره من الكلام فى مواضع من هذا الكتاب إن شاء الله تعالى على أن الكتابين قد أهملنا من هذا العلم أبواباً ولربما ذكر فى بعض المواضع قشوراً وتركنا لياها» .

(8) انظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، دراسة وتحقيق عبد الله محارب ، 3/1، ط 1، مكتبة الخديجي بالقاهرة ، ص 70-71. يقول : «أما صياء الدين ابن الأثير ت 637هـ ، فإنه قد ذكر الآمدي فى كتابه المثل السائر فى عدة مواضع وأنش عليه وعنى كتابه «الموازنة» وقال إنه لم يجد ما يتفجع به فى علم البيان إلا كتاب الموازنة للآمدي ، وسر العصاحة لمجدحي» غير أن كتاب الموازنة جمع منه لا واحدى محصوناً ، وكان يرى الآمدي «أنه أتمم فى سر العصاحة واللغة ، لكنه نسي الموازنة بين الطائيين بشهد له بذلك» وذكر : «لامدى عند ابن الأثير» حقه فى «استعادة ويؤيده فى أهمية الدوق والقطرة لعدد إلى معرفة ، بل صياح الناس فى علم العيون نجحت كل بحسب ما يؤيده إليه طبعه ، وكنت - على قدمه من جعد فى تعمير معنى المعطى والمطابقة مما هو فى الأصل من رأي الآمدي» .

(9) المثل السائر ج 1، ص: 396 .

(10) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ج 1، تحقيق سيد أحمد صقر ، ط 4، دار المعارف ، القاهرة ، ص: 294 .

(11) الموازنة ، : نخ . محمد يحيى الدين عبد الحميد ، ط 1، 1944 م ص: 9 .

(12) الموازنة ، دراسة وتحقيق ، عبدالله محارب ، مكتبة الخديجي بالقاهرة ، ط 1، 1990 م ص: 26 .

(13) الموازنة ، ص: 261 .

(14) المثل السائر ، ج 1، ص ص - 382 383 .

(15) الموازنة 1/ 284-286 تحقيق صقر .

(16) المثل السائر : ج 3: ص: 172 .

(17) الموازنة ( تحقيق صقر ) 1/ 291-292 .

(18) انظر المثل السائر ، ج 3 ، ص 172 «وقد سبق ابن الأثير إلى نقد قدامة فى نصره فى المصطلحات ، قال الآمدي : وهذا باب - اعنى المطابقة - لقبه قدامة ( المتكافئ ) وسمى صرباً



من المتجاسس ( المطابق ) وما علمت أن أحداً فعل هذا غيره .. ولم أكن أحب له أن يحالف  
من تقدمه مثل عبدالله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها « ( الموازنة بين أبي  
تمام والبحري 1 / 175 ) طبعة دار المعارف .. أ.هـ )

- (19) المثل السائر ج 3 / 262.
- (20) الموازنة (تحقيق صقر) 1 / 346.
- (21) انظر ضياء الدين ابن الأثير : سيرة ومنهج ، ص 174.
- (22) المثل السائر ، ج 1 ، ص : 55.
- (23) الموازنة، تحقيق صقر 1 / 411.
- (24) ابن الأثير وجهوده النقدية ، محمد زغلول سلام ، ص ص : 154-156.
- (25) منهج البحث في المثل السائر ، ص 37 .
- (26) المثل السائر ، ج 2 ، ص : 362.
- (27) منهج البحث في المثل السائر ، ص : 37.
- (28) المثل السائر ، ج 2 ، ص : 265.
- (29) المثل السائر ، ص 115.
- (30) الموازنة ( تحقيق صقر ) 1 / 57.
- (31) المثل السائر ، ج 3 ، ص : 329.
- (32) نصوص النظرية النقدية في العرن الثالث والرابع ، جمع وتبويب جميل سعيد وداوود سلوم ،  
دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط 1 ، 1982 م ، ص : 100 .

\* \* \*



## شعرية الانزياح في التناص الشعري الحديث مع بردة البوصيري

الحسن بواجلابن(\*)

### تقديم:

صدرت عن دار الكتب العلمية ببلتان سنة 2011م دراسة نقدية تحمل عنوان: (تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري) للباحث والناقد الدكتور محمد فتح الله مصباح. هذا الكتاب أثارى الخزانة العربية عامة، والخزانة المغربية خاصة وذلك لعدة اعتبارات من قبيل:

- استهدفت أطروحة الباحث د. مصباح البحث في العلاقة بين الشعر العربي الحديث وبردة البوصيري اعتمادا على مفهوم التناص في ارتباط وثيق بالأسئلة النقدية الكبرى لعصر النهضة، في حين أن الدراسات المتجزة في الموضوع وردت أحادية الجانب تيّدُّنها الاهتمام بمجال محدود.

يعتبر هذا الكتاب امتدادا لمجهود سابق في الموضوع نفسه، أقصد بحث دبلوم الدراسات العليا الموسوم بعنوان: (بردة البوصيري

(\*) سّاد لبلاغة وتحليل الخطاب - المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين - مراكش - لمرب



- وأثرها في الأدب العربي القديم). نحن إذن أمام مشروع نقدي رصد تناص الأدب العربي ضمن إشكالية لحظته التاريخية.
- ارتكرت أطروحة الباحث د. مصباح على مبادئ منهجية رصينة، وخلصت إلى نتائج نقدية مهمة جدا.

### التعريف بالكتاب:

- جعل الباحث د. محمد فتح الله مصباح بحثه مكونا من مقدمة، ومدخل نظري حاص بالتناص، وثلاثة أبواب، هي على التوالي:
- الباب الأول وخصه د. مصباح لصور التناص الأكثر جلاء كشأن التشطير والتحميس والتسييع. واهتار نموذج التشطير، فحلل كيفية تحويل البنيات وإنتاج الدلالة في تشطير مشرقى، وبين خصوصية التشطير في نموذج من الغرب الإسلامي.
- الباب الثاني: وعالج خلاله د. مصباح نمط الاحتذاء المعروف بالمعارضات، ولتوصيح هذه الصورة وسماتها، عمد الباحث إلى نموذج القصيدة البديعية، ونموذج القصيدة البيانية، كل ذلك وفق سياق أسئلة النهضة التي كانت البردة توجهها.
- الباب الثالث: واهتم فيه د. مصباح بمسألة الانزياح عن نهج البردة من خلال نصوص:
- أ - شبه التحويل عن موضوع البردة: ويمثله نموذجا: القصيدة المولدية، والقصيدة النبوية الشيعية.
- ب - التحويل التام عن موضوع البردة: ويمثله نموذجا: المديح الصوفي، والمديح الإخواني.
- ثم عالج الباحث التحويل عن نسق البردة، والتحويل عن نموذج القصيدة العمودية.



أما خاتمة البحث، فقد قدم الباحث ما استنبطه من كل باب من أفكار نقدية مهمة جدا، مركزا على ما يأتي:  
- تجنب الأحكام الجاهزة.

الوقوف عند الأسئلة النقدية، والخصائص الفنية لنماذج النصوص التي اختارها.

توصيح إواليات أنماط الكتابة، والعلاقات التي تجنّبها تلك الأنماط من الكتابة مع النص المتناص معه وهو البردة.

شعرية الانزياح في متناصات بردة البوصيري:

الإطار النظري:

يقتضي وصف اللغة الشعرية في اشتغالها الخاص بتوليف مفاهيم أساس من قبيل التناص<sup>(1)</sup>، والانزياح<sup>(2)</sup>، وقد أولى منظرو البلاغة العربية والبلاغة الغربية مفهوم الانزياح عناية خاصة، وظهرت تيارات: الشعرية البلاغية، والشعرية البلاغية - اللسانية، وغيرها، وبحث عن الأسس الفنية التي تُكسب الشعر شعرية.

واعتمد الكثير من نظرياتها أثناء تفسير الواقعة الشعرية على الانزياح، و«سرد» والكلام لمولينو وطمين بعضا من المصطلحات التي اقترحت لوصف القصيدة: الانزياح، الانحراف، المناورة، الغرابة، الشذوذ، وتمثل هذه المصطلحات كلها ما يمكن أن نسميه أسرة الانزياح<sup>(3)</sup>.

ويمكن أن نجد مفاهيم أخرى تُقيد معنى الانزياح مثل: الانتهاك، والتغيير، والشناعة، والمخالفة، والخرق....



ويمثل الانزياح مقولة كبرى، تقضي تحتها مقولات أو مفاهيم صغرى. ويناسب أشكال الانزياح الواردة في تنصص الشعر العربي الحديث مع البردة، مفاهيم الانزياح الآتية: التغيير، والمخالفة، والخرق.

### 1 - التغيير:

التغيير هو المجاز؛ وذلك بإخراج القول على غير عادته<sup>(4)</sup>. ويتجلى في متناصات الشعر الحديث الآتية:

معارضة البارودي وكتابة السيرة،

- معارضة الطاهر الإفرائي والكتابة الترسلية / الرحلية.

- تحول داود الرسموكي من المديح إلى الرثاء.

### 1.1. معارضة البارودي وكتابة السيرة:

تعد قصيدة «كشف الغمة» من المعارضات الطوال للبردة<sup>(5)</sup>، بناها محمود سامي البارودي على سيرة ابن هشام، فحوّل توجهه قصيدة البردة من سياق الكتابة الشعرية الصوفية إلى سياق الكتابة الشعرية السردية. فهل حافظ البارودي على العلاقات المنطقية والتسلسل الرمزي في بناء الأحداث؟ كان جواب الباحث د. مصباح أن البارودي تعامل مع الأصل بحويل وانتقاء معتمدا العمليات السانية: الحذف، والاختزال، والزيادة.

الحذف: ويتجلى في حذف البارودي الأشعار العديدة والأحداث الكثيرة الواردة في سيرة ابن هشام، فإن الاختيار اقتضى من الشاعر



البارودي ذكرنا للأشعار والأحداث، والغناء لأخرى. ومما لم يذكره أحداث مهمة كفرو أبرهة مكة وما رافقها من وقائع كالفيلة والطير الأبايل ..

**الاختزال:** هو وجه من وجوه الحذف، ويتجلى الاختزال مثلاً في ذكر وقائع تأمر قريش على الرسول صلى الله عليه وسلم.

**الزيادة:** وتتجلى في تعليقاته على كل مقطع شعري، أو تطعيم الخبر وبوقائع لم يذكرها ابن هشام. كالحكايات العجيبة مثل حكاية زوج الحمام، وحكاية العنكبوت وتصليلهما الكفار المقتنين لأثر الرسول صلى الله عليه وسلم. ودخوله غار ثور رفقة أبي بكر الصديق. بالنسبة لحكاية زوج الحمام، قال الشاعر البارودي في أبيات عديدة، أذكر منها:

«فما استقر به حتى تبوأه من الحمام زوج بارع الرنم  
بنى به عشه واحتله سكنا ياوي إليه غداة الريح والرهم  
إلفان ما جمع المقدار بينهما إلا لسر بصر الغار مكتّم»<sup>(6)</sup>.

يتجلى انزياح معارضة الشاعر البارودي البردة في تصرفه في سيرة ابن هشام بعمليات:

الحذف، والاختزال، والزيادة. وتدل على عدم احترام البارودي العلاقات المنطقية والتسلسل الرمزي في بناء الأحداث. ويتجلى الإبداع في إدراج البارودي الحكايات العجيبة، مثل حكاية زوج الحمام، وحكاية العنكبوت، في نسيج الكتابة الشعرية السردية. وفي ذلك تجديد شعري بدأ ما حاوله الشاعر أحمد شوقي من حكايات شعرية على أسنة الحيوانات.



## 2.1. معارضة الإفراني والكتابة الترسلية / الرحلية:

صاغ الشاعر الطاهر الإفراني معارضته البردة على شكل رسالة بعثها الشاعر إلى الرسول صلى الله عليه وسلم مع ركب من الحجاج. وجعل رسالته خاضعة لحبكة سردية (وفق منطق معلوم، هو منطق ترتيب مناسك الحج) <sup>(7)</sup>. قال الشاعر الإفراني من قصيدته التي تتكون من سبع مئة بيت:

«ياركب طيبة لازالت تحفكم ال      أطفاف والقصد منكم غير مُنْخَرَم  
بالله إن جُزْتُم فَبِح البطاح إلى      أن يتبين نور البيت والحرم

...

...

وبلغوا المصطفى عنى السلام وقو      لواء عاقه الذنب والمقدور وهو طمى» <sup>(8)</sup>.

فبالنسبة لكتابة الرحلة، فالشاعر الإفراني لم يرتحل بحق؛ وإنما هي رحلة افتراضية اكتفى في بنائها الحكائي بذكر مكة والمدينة، في حين أن مثل تلك الرحلات يقوم أصحابها بتتبع دقيق لتفاصيل الرحلة <sup>(9)</sup>.

أما بالنسبة لكتابة الرسالة، فالإفراني لم يُصنمها مقومات الترسل، وإنما يُستخلص ذلك من القصيدة.

يتجلى الانزياح في تغيير الشاعر قصيدة المديح النبوي عبر المتخيل الشعري إلى رحلة خاصة، ومن تجليات الانزياح أيضا أطراف العملية التواصلية في الرسالة، وهي: الشاعر بما هو مرسل، والرسول صلى الله عليه وسلم مرسل إليه، والحجيج ناقلًا للرسالة.



## 3. تحول داود الرسموكي من المديح إلى الرثاء:

تتكون قصيدة داود الرسموكي من ست وستين بيتاً على وزن البسيط وروي الميم المكسورة ، مطلعها:

«أَمِنْ غَوَائِلِ دَهْرٍ حَالِكِ اللَّيْمِ جَزَعْتَ فَأَنْهَلْتَ الْأَجْفَانِ كَالْدَّيْمِ»<sup>(10)</sup>

يُشِي هذا المطلع بحقيقتين:

1 - نحن أمام مرثية: حيث دخل الشاعر الرسموكي منذ البداية في بكاء الميت على عادة قدامى الشعراء.

2 - دخل الشاعر الرسموكي في تناص مع بردة البوصيري : وهو ما يظهر بجلاء من تركيبة «أَمِنْ غَوَائِلِ» التي تحيل مباشرة على تركيبة «أَمِنْ تَذَكَّرَ» الواردة في مطلع البردة: إذ قال البوصيري:

«أَمِنْ تَذَكَّرَ جِيرَانِ بَدِي سَلَمٍ مَزَحْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مِطْلَعِ بَدَمٍ»<sup>(11)</sup>

ويظهر التناص بين قصيدة داود الرسموكي وبردة البوصيري أيضاً من خلال الترام الرسموكي بوزن البسيط وروي الميم المكسورة.

ويتأكد غرض الرثاء في قصيدة الرسموكي للإفراني لما رثاه بالفصائل المتوارثة من معرفة، وفهم، وقدرة على الكتابة الأدبية: حيث قال عنه:

«مَاتَ الْإِمَامُ الَّذِي إِنْ سَلَّ صَارَ مَهْ عَلَى الْعَوِيصِ زَرَى بِالْأَبْيَضِ الْخَدَمِ

مَنْ ذَا الَّذِي بَعْدَهُ يَحُلُّ مَشْكَلَةَ بَصَارِمِ الْمَهْمِ أَوْ بَصَارِمِ الْقَلَمِ

إِنْ قَالَ قَافِيَةٌ فَالْدَّرُ مُنْتَظَمٌ أَوْ قَالَ نَثْرًا فَدَرْ غَيْرُ مُنْتَظَمٍ»<sup>(12)</sup>

ومن الأبيات التي رثى بها الشاعر الرسموكي فقيدته، قوله من

القصيدة نفسها:



«والشمس تخجل من أنوار طلعتها إذا بدت فوقه في زي مُحْتَشَم»<sup>(13)</sup>

ودخل في تناص مع قول البوصيري:

«مثل الغمامة أنى سار سائرة تفيه حر وطيس للهجير حمي»<sup>(14)</sup>

لاحظ الباحث محمد فتح الله مصباح أن الصورة التي جاء بها الشاعر الرسوموكي مختلفة عن الصورة الأصل؛ إذ حذف الرسوموكي معطى الغمامة، واكتفى بذكر الشمس، وحجلها لا يعدو أن يكون كسوفاً، فتميرت هذه الصورة عن التي وردت في بيت البردة، والأحدر أن يكون العكس<sup>(15)</sup>.

ومما يُعَضِّد هذا الرأي أن الصورة الشعرية في بيت البوصيري عبارة عن تشبيه، في حين أن الصورة الشعرية في بيت الرسوموكي انرياح دلالي بالاستعارة المكنية التي جعلها الشاعر الرسوموكي تتمدد على طول مساحة رقعة بيته الشعري، أضف إلى هذا أن التشبيه أقل مكانة من الاستعارة في السِّمِّ الحجاجي للكلام.

لقد حافظ الشاعر الرسوموكي على بنية الإيقاع النموذج التي تأسست عليها البردة، لكنه حقق انزياحاً بالتغيير لما استعمل إوائية الحذف، وحدد فضائل الرثاء بنهه من معين التصوف؛ كما هو الشأن عندما رثى فقيده بالإمامة.

يشترك البارودي، والإفراني، والرسوموكي في الحفاظ على البنية الإيقاعية للقصيد النموذج: بردة البوصيري، ويجتمعون أيضاً في إحداث الانرياح بالتغيير كل بطريقته الخاصة، قصد العبور من المديح النبوي إلى أجناس أدبية أخرى.



## 2 - المخالفة:

المخالفة هي فعل شيء متفق على تركه، فهي عدم الوفاء<sup>(16)</sup>،  
وحصرتها في المديح الصوفي.

وصف الشاعر المنزلي الشيخ القادري بأنه سيد الناس والأولياء،  
يتمتع بسلطة مطلقة: إذ قال عنه:

«فاق الأكابر في محد وفي شرف وفي فخار وفي عز وفي كرم  
وقال يوما على الكرسي: قد وضعت على رقاب جميع الأولياء قدمي  
ملوا الرقاب له طوعا بأجمعهم في البر والبحر والساحات والأكم»<sup>(17)</sup>

عمد الشيخ المنزلي إلى تعويض المديح النبوي الوارد في قصيدة  
البردة بما هي متناص معه بمديح الشيخ القادري: حيث قال:

«شيخ سري سره من قبل نشأته قطب له أفصح الثعبان بالكلم  
والليث جاء لأم الخير في صغر فاشيخ صاح به: يا أسد انهزم  
فانصرف الليث وهي ليست تعرفه بأنه نجلها قهار كل كمي  
فكان من كفه يبري ومن برص ومن جذام بدعواه ومن بكه  
وكان يمشي على الماء بأخمصه وفي الهواء، بإذن الله ذي النعم»<sup>(18)</sup>

لقد وضع المنزلي شيخه الجيلاني في منزلة الرسول، صلى الله  
عليه وسلم، وعوضا عنه، وذلك الشيخ يمتلك قدرات عجيبة: حيث تهابه  
الليوث، ويمشي فوق الماء كال المسيح، عليه السلام، وغير ذلك مما يحيل  
مباشرة على القرآنية.

وتحدر الإشارة إلى أن مشي المسيح، عليه السلام، فوق الماء وارد  
في العهد الجديد، لكن في القرآن الكريم، لم يرد له ذكر. ولماد استهـاب



الليوث الشيخ الجيلاني؟ ولم يَكْفِ الشاعر المنزلي مدحا لشيخه أن  
يمشي فوق الماء، فادعى له المشي في السماء. فلم تَسْعِ الأرض بما  
رُحِبَتِ الشيخ.

ويتجلى الانرياح في المخالفة التي بنى عليها المنزلي قصيدته،  
إد سحر شعره لإقناع الناس بالطريقة الجيلانية، وحرص على طابع  
الغرائبية ليكون مطية الإقناع.

### 3 - الخرق:

الخرق هو إحداث الشق، وتجاوز ما هو معقول<sup>(19)</sup>، ويتجلى في  
المديح الإخواني، والسحرية من النموذج.

#### 3.1. المديح الإخواني:

رصد الباحث محمد مصباح خرقين في جعل الطاهر الإفرائي  
قصيدة البردة النبوية إطارا شعريا لقصيدة المديح الإخواني، هما:

- حرق معيار الاتفاق من حيث الموضوع الذي تشترطه المعارضة.

خرق عرف اجتماعي تداولي، هو من مرتكزات الشعرية العربية؛  
ويتمثل في أساس: لكل مقام مقال<sup>(20)</sup>.

فتخلّى الشاعر محمد الإفرائي عن مستلزمات قصيدة المديح  
النبوي ليقرض صديقا له سبق وأن مدحه.

من أبيات القصيدة الإخوانية:

«إيه أخى فأنت اليوم فارس غا      بة المريض فقل ما شئت واحتكم

وافت قصيدتك الغراء ترُقْلُ في      بدائع الوشي من صنع يد القلم»<sup>(21)</sup>



حققت هذه القصيدة الإخوانية انزياحا مكثفا؛ إذ بالإضافة إلى الخرفين، فقد انزاحت عن معايير المديح النبوي، والمديح التكسبي.

### 2. 3. السخرية من النموذج:

حاور الشاعر أديب إسحاق قصيدة البردة النبوية؛ وهو ما يتضح من خلال استعماله المكثف لرموز القصيدة النبوية مثل: البان، والعلم، وسَلَع... لكنه أفرغها من حمولتها الدلالية الأصبية. ليمنحها دلالات جديدة كالفرل، والمحون، والاستهتار بالقيم الأخلاقية. من ذلك قوله من قصيدة يصف فيها تحرية ماجة:

«لم أنس أنس نهار بالرياض مضى      مجانسا لنعيم الصفو والنعيم  
دارت به الراح من كف الحبيب ولم      نخفل بعود يُزيل الغم بالنعيم»<sup>(22)</sup>  
وموقف الشاعر العدائي من الدين واضح؛ وهو ما أملى عليه خرق القيم الأخلاقية المتعارف عليها، والحهر بالتهتك.

فهذه المحاكاة الساحرة أو كما سماها «جيرار جنيت»<sup>(23)</sup> «Parodie»، قد حققت حرقا لمعجم البردة، وجعلت بنية المديح تتباين في رقعة بنية المقدس.

ويشارك الطاهر الإفرائي و أديب إسحاق في استحصار قصيدة البردة النبوية كإطار شعري للقصيدة المتناصية. لكن تعاملهما مع برده البوصيري متباين جدا؛ فالإفرائي قد كثف الانزياح، وأصفى خصال الرسول صلى الله عليه وسلم على ممدوحه، في حين أن الانزياح في قصيدة أديب إسحاق عادي، وأتاح له التعبير عن مجونه، والاستهتار بالدين والأخلاق.



## 4 - الانزياح:

وقصرته على القصائد المتناصبة التي انزاحت عن النموذج ،  
وقدمت رؤية شعرية جديدة.

## 4.1. الانزياح عن النموذج:

قدمت الشاعرة زينب العرب قصيدة بعنوان: «ديوان برقة الرسول  
عليه الصلاة والسلام»، ناجت خلالها الرسول صلى الله عليه وسلم :  
حيث قالت:

«نزلت في قلبي الظمي

تطفي تحاريق الجوى

لهيبها على فمي

به نشيدي اکتوى

لما أتيت .. يا حبيبي .. يا رسول الله

رَدَدَتْ أسود الرماد أخضرا

ثم ارتوى

فأزهرا» (24).

يبدو لأول وهلة أن القصيدة قد انزاحت عن النموذج العمودي الذي  
تأسست عليه البرقة: فالشاعرة زينب العرب أقامت قصيدتها على نظام  
الأسطر، والبحر هو الرجز، والقوافي لم تعد موحدة، وإنما متنوعة.  
لقد انزاحت الشاعرة زينب العرب عن البنية الإيقاعية الخليلية، ولم  
تحتفظ في هذه القصيدة على الشكل العمودي، ووحدة الوزن والقافية.

وتحليل العزب في هذه التجربة الشعرية على الشعر الحر.



## 2. 4. رؤية شعرية جديدة:

رفض الشاعر حسن الأمrani في القصيدة / الرسالة خنوع الإمام  
البوصيري في زمن تكالب فيه اليهود والنصارى على المستضعفين؛  
حيث قال:

«ياسيدي !

جاءتْكَ رايات الصليب

يظّاهرون عليك أعداء السلام

لم لا تؤرقك الطوارق يا إمام؟

لم لا تجرّد سيفك النبوي

في وجه الطغاة الجاثمين على الأنام؟

المانعين الخلق من حمل الحسام» (25).

يخاطب الشاعر حسن الأمrani في هذه القصيدة الحرة الإمام  
البوصيري رمزا وكناية، كي ينادي عسى الزعيم القادر على توحيد  
الأمّة. فيجرّد سيمه النبوي في وجه الأعداء، فيتداخل صوته بصوت  
البوصيري، مما يؤدي إلى توحيدهما. فتظهر التجربة الشعرية محمولة  
على ركّح التصوف.

وتجلى الانزياح في توظيف الشاعر حسن الأمrani الرمز، وهو من  
أثري أوجه الدلالة في السلم الحجاجي.

تلتقي التجربة الشعرية للشاعرين: زينب العزب، وحسن الأمrani  
في تجاوز البنية الإيقاعية الخليلية. وتميزت قصيدة الشاعر حسن  
الأمrani بحدائثها الصارخة، وتحررها الملحّ، وغناها الدلالي.



لقد تعددت الأشكال التي اتخذتها مُتناصات الشعر العربي الحديث مع برودة البوصيري وتباينت، كما تعددت أشكال الانزياح الشعري واختلفت، مما نتج عنه:

تدرج صور الانزياح المرافقة لمُتناصات الشعر العربي الحديث من البساطة إلى التركيب، ثم التعقيد؛ حيث انتقلنا من التغيير إلى المخالفة، ثم إلى الخرق، وانتهينا إلى الانزياح.

- وانفتاح برودة البوصيري على مختلف الأجناس الأدبية، مما يدل على القدرات الفنية التي تكتنزها البردة لنفسها: كتقبل العمليات اللسانية المؤدية إلى الانزياح من حذف، وزيادة، واختزال، وتقبل تَبَيُّنِ أجناس أدبية في تصاعيف نسيجها، ومن القدرات الفنية للبردة أيضاً، تقبلها التجديد كما تقدم مع الحكايات العجيبة التي أدرجها الشاعر البارودي في نسيج الكتابة الشعرية السردية.

- اكتساب برودة البوصيري طابع النصية؛ لأنها قبلت سياق هدم النص الشعري، وإعادة بنائه، كما قبلت مبدأ الحوارية الذي يتأسس عليه التناص.

### وكخاتمة للبحث:

اتضح إذاً أن الانزياح والتناص مدخلان من أهم المداخل التي تُتيح تحليل الشعر العربي، كما تبين أن اعتماد نسق الانزياح لوصف الواقعة الشعرية له أهمية خاصة. وقد كشف هذا البحث عن الأشكال التي اتخذها التناص، ورصد تطور أشكال الانزياح عن موضوع البردة؛ حيث حقق الانزياح في سياق معارضات الشعر العربي الحديث مع برودة البوصيري تغييراً أجناسياً؛ فقد حول الشاعر محمود سامي البارودي



قصيدة البردة من مجال الشعر الصوفي إلى إطار السرد، وغير الشاعر الطاهر الإفرائي شعر المديح إلى الترسل / الرحلي، فتبدّل تبعاً لذلك الموضوع، والمقام التخاطبي، وأطراف العملية التواصلية، وانتقل الشاعر داود الرسموكي من غرض المدح إلى الرثاء، وأدى التوجه الصوفي لقصيدة الشاعر المنرلي إلى انزياح تمثل في العجائية، وتغيّت قصيدة الشاعر أديب المحاكاة الساخرة، وظهر الانزياح عن النمط الإيقاعي للقصيدة العمودية مع الشاعرين: حسن الأمراي وزينب العرب.

لقد تعددت المراتب الفنية والأبعاد الجمالية لشعرية الانزياح في حنايا تلك المتناصات؛ إذ احتطّ كل شاعر نهجه الفني في تناصه مع نص البردة، مما سيجعل قارئ متناصات الشعر العربي الحديث في خضم عوالم جديدة ومتباينة؛ حيث تتواشج جديلة نسق الانزياح بجدية نسق التناص في انسجام وتناغم.



## الهوامش

- (1) عرّفت جوليا كريستيفا التناص بأنه «التقاء وتفاعل عدة ملفوظات أُخذت من نصوص أخرى في قضاء نصي» Julia Kristeva, *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*, p. 52.
- (2) عرّف جاك كوهن الانزياح بقوله «الانزياح في الشعر خطأ مُتعمّد يُستهدف من ورائته الوقوف على تصحيحه الخاص» بنية اللغة الشعرية ص. 194.
- (3) Molino Jean et Tamine Joëlle. *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, p. 129.
- (4) عرّف ابن رشد التعبير بقوله «والتعابير تكون بالموازاة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والتقصن، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، وبالحملة بجميع الأنواع التي تسمى عند محازا «تخصيص كتاب الشعر» 123.
- (5) نظم البرودي القصيدة في سبعة وأربعين وأربع مائة بيت على وزن البسيط وروي الميم المكسورة، تناص الشعر العربي. 207.
- (6) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 212.
- (7) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 217.
- (8) تناص الشعر العربي 218.
- (9) من الرحلات التي رصدت تفاصيل محطات الحجاج، الرحلة الناصرية لأبي العباس بن أحمد بتناصر الدرعي، تحقيق د. عبدالحفيظ ملوكي.
- (10) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 311.
- (11) بيوان البوصيري 314.
- (12) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 312 و 313.
- (13) تناص الشعر العربي 315.
- (14) بيوان البوصيري: 195.
- (15) يُكسر تناص الشعر العربي 317.
- (16) قل ابن منظور «خالفه إلى الشيء قصبه بعدما نهام عنه،... ومخالف من لا يكاد يوفي بما وعده» لسان العرب (مادة خَلَفَ). والمخالفة ترجمة لـ «L'infraction» كما عند «thiry»؛ حيث يرى أن الإبداع هو كمنعه الشاعر في تبديل طبيعة الأشياء،



وتعديل الأشياء والكلمات، واستعمال المعنى الاستثنائي، يُنظر، Marcel Thiry Le poème et la langue. p 444 et 461.

(17) تناص الشعر العربي: 294.

(18) تناص الشعر العربي: 299.

(19) قال ابن منظور، «الْحَرَقُ، الشَّقُّ فِي الْحَائِطِ وَالتُّوبِ وَحَوْه، وَالْخَرَقُ تَقْيِضُ الرِّقِّ، وَحَرَقَ الْأَرْضَ يَحْرِقُهَا، فَطَعَمَهَا حَتَّى بَلَغَ أَقْصَاهَا، لَسَانُ الْعَرَبِ: (مَادَّة، حَرَقَ) وَعَرَفَ «Miccini» بحرق بأنه، «تجاوز القصيدة لما هو عقلي بالتواشج مع ما يوجد خارج أصاب المراقبة الواعية»، Eugenio Miccni une sémologie de la transgression. p 35

(20) يُنظر تناص الشعر العربي مع بردة البوصيري: 306.

(21) تناص الشعر العربي: 308.

(22) تناص الشعر العربي: 322.

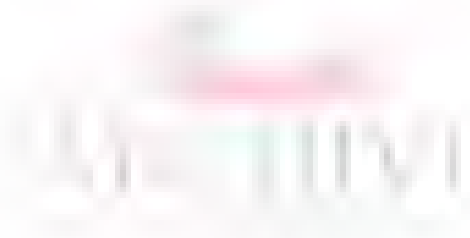
(23) Palimpsestes la littérature au second degré p 29.

(24) تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري: 326.

(25) تناص الشعر العربي: 341.



# التنافس النقدي



بقشي عبدالقادر



## تأطير عام:

يسمى هذا المقال إلى التعريف بأحد أهم المفاهيم النقدية المتصلة بنظرية التنصص عموماً، هو مفهوم التنصص النقدي L'intertextualité critique. وقبل ذلك، نشير إلى أن حديثنا عن هذا المفهوم يستند إلى مبدأ عام يقوم عليه علم المصطلح Terminologie اليوم هو أن التعريف بأي مصطلح كيفما كان نوعه ومجاله المعرفي، وكيف دلالاته لابد أن يتم من داخل السياق النظري والفلسفي الذي ينتمي إليه. ومن خلال النسق العام النهائي أو المتحول للمشروع العلمي المتوخى إنجازه<sup>(1)</sup>، لأنه قد يحدث أن تتغير دلالة المصطلح الواحد بتغير البناء النظري لنظرية ما وتحولها. علاوة على أن تغيب الخلفيات النظرية والمعرفية لمصطلح ما ومقاصد استعماله من شأنه أن يعيق عملية التواصل به وتوظيفه التوظيف الأمثل<sup>(2)</sup>.

من هنا يبدو مفيداً قبل الشروع في الحديث عن هذا المفهوم النقدي وصله بسياقه النظري العام المرتبط بنظرية التنصص التي تركز في اشتغالها على خلفيات أدبية وفلسفية معينة. ونكتفي هنا إجمالاً بالقول - مراعاة لسلطة المقام - أن التنصص يشكل إحدى آليات التواصل الأدبي والثقافي معاً؛ فهو من المفاهيم النقدية الحديثة التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، وتتنازع نزعتان: أولهما أدبية؛ وتتجلى في آثار باحثين من تأثر بها ككرستيفا وبارت في بداية أمره. فهؤلاء ينظرون، مع بعض الخلاف، إلى أن النص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعاً محضاً، وأن كل نص هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له. وإن غلبوا الوظيفة القلبية على ما سواها لأن نظرية التنصص نمت وترعرعت في خضم نزعة احتجاجية واعتراضية في السياسة والثقافة. ثانيهما: فلسفية وتتجلى في التفكيكية التي يمثلها دايريدا



وبارت هي آخر أيامه ويول ديمن وهارتمن. فقد وظفت نظرية التناص هنا لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة. وكان سندهما النظري الثقافة القبلية اليهودية والصفات الموصفطائية وبعض الممارسات الشعبية<sup>(3)</sup>.

وقد ظهر مصطلح التناص في بدايته مرتبطاً بالجنس الروائي المحايث لنشأته، لكن سرعان ما انتشر في مجال الدراسة الأدبية بمختلف أجناسها وأنواعها، وصار بذلك مفهوماً مشهوراً كل يحاول تجريبه في مجال اختصاصه واشتغاله؛ فاهتم به المبدع والناقد والبلاغي والمؤرخ والسوسيولوجي وما إلى ذلك، بل إنه استطاع أن يثير انتباه المهتم بحوار الحضارات والثقافات أو صراعهما على نحو أصبح معه سؤالاً هتياً وبلاغياً ونقدياً وثقافياً. وهكذا انشغل الباحثون بضبط دلالات هذا المصطلح، وتصنيف أنواعه وأشكاله، فتحدثوا عن التناص الفني والنقدي والبلاغي والثقافي وغير ذلك.

إذا كان التناص الفني كما بينا قد أضاع مشهوراً لدى كل المهتمين بالشأن الأدبي عموماً، فإن التناص في الخطاب النقدي والبلاغي لم يلق تلك الشهرة التي بلغها هذا المصطلح في المجال الإبداعي. وربما يحتاج الحديث عنه شرعية أدبية وأطروحة نظرية وعملية؛ الأمر الذي خصت له الباحثة ليلي بيرون موازي مقالاً لها في مجلة Poétique يحمل عنوان: التناص النقدي L'intertextualité. حاولت من خلاله الإجابة عن سؤال واحد هو<sup>(4)</sup>: ما هي حدود الاختلاف بين الحوارية النقدية والحوارية الفنية؟ وقد صاغت هذا السؤال بطريقة أخرى مفادها: ما هي طبيعة الاختلافات بين التناص النقدي والتناص الفني؟ أو هل يمكن أن يوجد هناك تناص حقيقي بين النصوص في هذا الخطاب الذي هو النقد؟

للإجابة عن السؤال المطروح انطلقت الباحثة من مبدأ عام لا نملك معها إلا أن نسلم به هو أن النقد كان دائماً تناصياً إذا منعنا لمصطلح التناص



معنى موسماً، فهو يتعلق بوصف نص لنص آخر، نص يتعاور مع آخر؛ وحتى في الحالة البسيطة هناك في الخطاب النقدي تداخل أو تقاطع بين نصين: النص المحلل والنص المحلل<sup>(5)</sup>.

ورغم هذا، فقد احتاجت الباحثة للدفاع عن أطروحتها المتمثلة في نحت مصطلح التناص النقدي والبحث عن موقع له في النظام المصطلحي لنظرية التناص إلى مناقشة أربع قضايا أساسية هي عبارة عن مقولات نظرية في النقد البنيوي وما بعد البنيوية. نستمع إلى مناقشتها وننتجها أولاً، وبعد ذلك نبدي حولها مجموعة من الملاحظات والتحفظات. والقضايا الأربع هي:

### الأولى: حدود النص Les frontières du texte:

في إطار البحث عن إجابات على السؤال المطروح بدأت الباحثة بإبداء ملاحظات تجريبية منها أن التناص النقدي مصرح به وخاضع لقانون ما في حين أن التناص الفني يمكن أن يكون ضمنياً، وفي أغلب الأحيان يكون كذلك. النقد يصرح أنه يصف نصاً أو عدة نصوص<sup>(6)</sup>. ومن ثمة فهو خاضع في تصورهما لقانون الملكية بمعنى ملكية خطاب الآخر، الشيء الذي يفترض من الناقد معرفة حدود الملكية وقوانينها. أما الإبداع أو بالأحرى المبدع فهو يتجول في مملكة الأدب بحرية ليست موجودة عند الناقد، إنه لا يصرح بشيء، ويمكن أن يتعاور مع مبدعين آخرين دون ذكر أسمائهم، فهو يستعمل أجود ما عند غيره وكأنه له<sup>(7)</sup>. ومن الملاحظات أيضاً التي قدمتها الباحثة في الموضوع أنه في الحوارية الفنية تكون مختلف النصوص في المستوى نفسه، بينما في الحوارية النقدية يوجد النصان المتحاوران في مستوى مختلف<sup>(8)</sup>، الأمر الذي يطرح مشكلة الحدود بينهما وطبيعة العلاقة التناصية التي تربط النقد بالإبداع. وإذا كان موقف المتلفظ الكاتب محمياً من قبل مؤسسات الأجناس الأدبية، فإنه ابتداء من نهاية القرن 17 أصبحت هذه



الحدود مموهة، وهكذا ظهرت عدة أصوات في القرن العشرين تعترض ضد سلطة الجنس الأدبي على نحو ما تبين مقاربات بارت وبييتور وموريس بلانشو الذين أكدوا جميعاً على كتابة أدبية لا تعترف بالحدود الأجناسية. وقد شكل هذا سنداً مرجعياً مكان ليلي موازي من القول: إنه لكي يكون هناك تناص حقيقي ينبغي العمل من أجل إلغاء الحدود بين ما هو نقدي وإبداعي في الخطاب النقدي عموماً<sup>(9)</sup>.

### الثانية: اللغة الواصفة والتناص Métalangage et intertextualité:

تعميقاً لمناقشتها السابقة، وامتداداً لها ترى ليلي بيرون موازي أن سؤال التناص النقدي يطرح بشكل مختلف عن التناص الفني بناء على الطريقة التي نعرف بها النقد، فإذا اعتبرناه ميتالغة Métalangage فالحدود الأجناسية بين النصين المتحاورين تظل قائمة. ويصعب في تصورهما الحديث هنا عن تناص نقدي<sup>(10)</sup>، لأن العلاقات التناصية تصبح كلها مزدوجة؛ لغتان وتاريخان ونواتان. الأمر الذي لا يحصل في التناص الفني؛ إذ نواجه ذاتاً واحدة ولغة واحدة وتاريخاً واحداً. أما إذا اعتبرنا النقد كتابة بالمفهوم البارتي لها، فإن هذه الحدود تلتفي وتنمحي<sup>(11)</sup>، لأنه لا يوجد تناص في الخطاب النقدي بالمعنى القوي للكلمة إلا عندما تلتفي هذه الحدود بواسطة قوة الكتابة. إضافة إلى النقد باعتباره كتابة وحده - في تصور ليلي بيرون موازي - يمكن من ظهور تناص حقيقي في الخطاب النقدي، يمنح للنص الجديد خصائص التكثيف والتعدد الجمالي الذي يميز النص الفني<sup>(12)</sup>.

### الثالثة: العمل غير التام L'œuvre inachevée:

لكي يتحقق هناك تناص في الخطاب النقدي، وحتى لا يصبح النقد مجرد إعادة إنتاج بسيطة، اشترطت ليلي بيرون موازي أن يتم النظر إلى



الأعمال الفنية باعتبارها أعمالاً غير تامة؛ ذلك أن العمل التام تاريخياً هو الذي لم يعد يقول شيئاً بالنسبة للإنسان المعاصر؛ أما العمل الفني غير التام فهو العمل الاستشراقي الذي يتقدم عبر الحاضر ويتطلع نحو المستقبل<sup>(13)</sup>. وقد استندت الباحثة في الأخذ بهذا المبدأ إلى آراء بيتور وموريس بلانشو ورولان بارت الذي عبر من جهته عن انفتاحية العمل الفني بإشارته إلى «تعرر العيش خارج النصوص اللانهائية سواء كان هذا النص بروسست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون، الكتاب يخلق المعنى، والمعنى يخلق الحياة»<sup>(14)</sup>.

#### الرابعة: المتناصات النقدية Intertextes critiques:

وجدت ليلي بيرون موازي في الكتابات النقدية لكل من بلانشو وبيتور وبارت مجالاً لتطبيق تصوراتها النظرية حول مفهوم التناص النقدي، وهكذا بينت الكيفية التي تشتغل بها المتناصات النقدية عند هؤلاء النقاد الذين يمثلون في تصورها أمثلة للنقاص الذي يتجاوز معايير الحوار التقليدي بين الخطابين النقدي والشعري<sup>(15)</sup>. وقد خلصت من خلال ذلك إلى أن الاستشهادات التي يستشهد بها بلانشو تشكل متناصات بالمعنى الذي يفيد أنه رغم كونها تأتي بين معقوفتين، فإن كتابته تمتصها وتمحوها؛ فكتابة الفضاء الأدبي L'espace littéraire نقدي لأن ملاحظات الناقد النظرية مبررة في النصوص التي يستشهد بها، بل إنه في تصور الباحثة يتجاوز ذلك إلى كونه عملاً فنياً وكتابياً مكثفاً وفريداً<sup>(16)</sup>.

أما المتناص النقدي عند بيتور فيختلف عن الحوار النقدي التقليدي؛ إذ إنه يلعب مع استشهاداته ومراجعته مولداً شبكة من العلاقات، فهو لا يستشهد ببودلير كما يستشهد به المؤلفون الآخرون، بل إن قطعه الفنية تدخل في ملكية الناقد، يعيد وضعها بطريقة الخاصة، ويطورها في نصه الخاص، ويعولها بحسب الاختيار الذي يدخله فيها والطريقة التي تعرض بها في تعليقاته<sup>(17)</sup>. وهذا ما صرح به بيتور نفسه حين أكد على أنه يوجد دائماً في



نقده عنصر معارضة مع إبقاء مسافة على مستوى الفعل وليس على مستوى الأسلوب<sup>(18)</sup>. وقد تمكن بهذا أن يعيد كتابة نص بودلير من خلال عمل ترابطي وإعادة تركيب للنصوص المستشهد بها؛ فالمادة بودليرية والترتيب الجديد والترابطات بيتورية<sup>(19)</sup>. إن النص النقدي لبيتور ليس نصاً تحليلياً وثانياً فقط، بل هو كالكتاب يدخل في لعب المبدعين<sup>(20)</sup> متوسلاً في ذلك بلفتهم الفنية المزدوجة الدلالات، ولعل هذا الذويان للمؤلفين المستشهد بهم، وهذه المعارضة على مستوى الفعل، كل هذا له اسم واحد - في نظر ليلى بيرون موازي - هو التناص النقدي<sup>(21)</sup>.

أما رولان بارت، فإن كتابه S/Z هو تركيب لمتناقضات بالزائد<sup>(22)</sup> وأخرى تتصل بالشخصيات والثقافة وتاريخ الأدب والبلاغة والأمثال. هذه النصوص المنقولة والمستشهد بها في الخطاب النقدي ليست لها أية قيمة سلطوية ومرجعية؛ فالنقد هو لغة واصفة، والتطبيق لهذه اللغة ليس علاقة من نوع منطقي وكمي، ولكن لغة واصفة لا تفجر اللغة الموضوع ولا توقف سهرورتها. وهذا ليس ممكناً في نظر ليلى بيرون موازي إلا إذا لم يكن هناك تمييز بين الخطابات عندما يصبح النقد مرة أخرى لغة فنية توازي لغة الإبداع<sup>(23)</sup>.

إن ما يجمع بين كل من بلانشو وبيتور ورولان بارت - في تصور ليلى بيرون موازي - أنهم جميعاً بنوا، كل بطريقته، كيف أن النقد يمكن أن يتجاوز الاستشهاد ويقترب من التناص عن طريق التوزيع والتفريق والربط والتشويش والكتابة. شرط التناص هو اجتياز حدود الملفوظ، ثمة يمكن أن يكون خسران الخصوصية الخطابية والاجتاسية التي من شأنها أن تعطي لنوع من الخطاب اسم النقد<sup>(24)</sup>.

## خلاصة وتركيب:

انتهت ليلى بيرون موازي في دراستها التطبيقية إلى خلاصة هي أن



المتناصات التي يستحضرها الناقد ويستشهد بها في كتاباته النقدية ليست لها أية سلطة مرجعية عليه؛ بل إنه يتعامل معها كما لو أنها ملكيته الخاصة، يعيد كتابتها ويمحوها غير معترف بخصوصيتها الأجنبية، ومن ثمة يطمحها نحواً خاصاً بها في نصه الجديد معتمداً في ذلك على لغة فنية توازي لغة الإبداع على نحو يجعل كتابته النقدية كتابة فنية بامتياز.

وإذا نتفق مع ليلي بيرون موازي في المبدأ العام الذي انطلقت منه وهو أن النقد تناصي في طبيعته العامة، إلا أننا نختلف معها في مستنداتها العملية والنظرية؛ ذلك أن اعتبار النقد كتابة إبداعية لا تعترف بالحدود الأجنبية للنصوص المتناصية هي إحدى المقولات النظرية التي ارتكز عليها الخطاب النقدي الحديث في مرحلته البنيوية والتفكيكية مع بارت جاك دايريدا وغيرهما من النقاد الذين شكلوا في كتابتهم جانباً من الخلفيات الأدبية والفلسفية لنظرية التناص عموماً. كما أنها تتصل في جوهرها بالنقاش النظري الدائر حول علاقة ما هو نقدي وإبداعي في الخطاب النقدي قديمه وحديثه. وقد هب بارت في هذا السياق إلى اعتبار النقد إبداعاً مؤكداً إن إمكانيات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة<sup>(25)</sup>، وأن النقد غداً من الضروري أن يقرأ ككتابة؛ بل إنه يتجاوز ذلك إلى تقديم تصور سيميولوجي للنقد؛ فالناقد في تصوره يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحماً للعلامات<sup>(26)</sup>. ونجد المقولة نفسها في النقد التفكيكي عند دايريدا وأتباعه الذين أفرطوا في القول بإبداعية النقد في إطار دعوى عدمية ألفت سلطة النص الإبداعي وأبقت على سلطة النص النقدي وأعلت من شأنه<sup>(27)</sup>. ولا شك أن التسليم بهذه المقولة والأخذ بها قد يترتب عليه بشكل منطقي حسب عبدالعزيز حمودة فتبني منهج كتابة نقدية تعتمد لفت انتباه القارئ إلى النص النقدي الجديد في ذاته ولذاته أي تحقيق استغراق القارئ في النص النقدي بعيداً عن القصيدة أو القصة التي كانت نقطة انطلاق القراءة النقدية في المقام الأول، بل أي تعليق ثان أو ثالث علي النص النقدي يصبح هو الآخر



إبداعاً<sup>(28)</sup>. إضافة إلى أن التمسك بهذا الشعار النقدي يخل بأهم وظائف النقد الأساسية وهي وصف مكونات بناء النص الإبداعي بشكل يمكن من تقديم تفسيرات مختلفة، ويساهم في التبشير بعصر إبداعي جديد، كما يرى ذلك ماتييو أرنولد في مقاله النقدي المعروف «وظيفة النقد في الوقت الحاضر» الذي نشر ضمن كتاب «مقالات في النقد»<sup>(29)</sup>.

وهكذا نجد عبدالمعز حمودة يعتبر القول بإبداعية النقد إحدى علامات التيه في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر، بل هي في تصوره أكبر المزالق النظرية وأخطرها على الإبداع الأدبي، لأنه في ظل هذا المفهوم الجديد لم يعد النقد خادماً للنص الأدبي ولم تعد النظرية خادمة لخادمه<sup>(30)</sup>.

وإذا شئنا أن نركب وجهة نظرنا حول مفهوم التنصيص النقدي كما اقترحتة ليلى بيرون موازي **نشير إلى أن الحرص على إلغاء الحدود** الأجنبية بين النصوص التنصيصية في الخطاب النقدي، والقول بإبداعية اللغة النقدية يضعنا في صلب تصور حدائي يلقي أغلب أصناف القراءات النقدية في تفسير النصوص الإبداعية ويجعلها خارج الدائرة الحوارية للتنصيص النقدي، فضلاً عن أن ذلك قد يقصي من دائرة الأدب جميع النصوص غير الرمزية وغير القابلة لتأويلات لانهائية بالمفهوم الحدائي لها. وبالجمله قد يضرب بالمبدأ الأساس المنطلق منه في وصف هذه الظاهرة الحوارية المتعلقة بالتنصيص النقدي. ولعل الحرص على مراعاة هذه الاعتبارات هو الذي سيقوي المبدأ الحوارية في الخطاب النقدي، كما هو الشأن بالنسبة للمبدأ الحوارية في النص الأدبي، كما صاغه ميخائيل باختين. وربما مكن ذلك من تشييد وصياغة نقد حوارية بين النصوص، كما وصفه تودروف؛ إذ يصبح النقد - في تصوره - حواراً أو لقاء صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد وليس لأي منهما امتياز على الآخر<sup>(31)</sup>.

فالحوار الذي لا يقصي أحد الطرفين المتعاورين ويقوي من الوظيفة



الفنية والمعرفية للنقد هو وحده الذي يمكن من الحديث عن التناص في أي خطاب نقدي، وإن شئت قل يسهم في صياغة نقد حوارى لا يلغى النص الإبداعي ولكن يخدمه وفق آليات الحوار المختلفة؛ ولا يضر في شيء أن يتقاطع هنا التناص النقدي مع التناص الفني في طريقة اشتغال المتناصات التي تتسجم مع أهم الوظائف التي يؤديها التناص في عموم أشكاله وأصنافه وهي الوظيفة التحويلية، ولهذا، فإن النقد لا يمكن أن يكون إبداعاً بالمفهوم القوي للكلمة، ولكنه بالمقابل لغة تساهم في تقديم معرفة واصفة وشاملة للنص على نحو يبشر بكتابة إبداعية جديدة.

## الهوامش

- 1) ينظر هنا مقال محمد العمري، «مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي»، ص 94؛ وينظر كتابه: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 13.
- 2) ينظر هنا سعيد يقطين «من النص إلى النص المترابط»، ص 73-74.
- 3) محمد مفتاح، «دور المعرفة الخلفية في الإبداع»، ص 86.
- 4) Leyla perrone moisés, "L'intertextualité critique", p 762-484.
- 5) Ibid, p 373.
- 6) Ibid, p 372.
- 7) Ibid, p 372.
- 8) Ibid, p 373.
- 9) Ibid, p 375.
- 10) Ibid, p 376.



- 11) Ibid, p 375.
- 12) Ibid, p 376.
- 13) Ibid, p 377.
- 14) Le plaisir du texte, p 59.
- 15) L'inter textualité critique", 372.
- 16) Ibid, p 380.
- 17) Ibid, p 380.
- 18) Ibid, p 381.
- 19) Ibid, p 380.
- 20) Ibid, p 382.
- 21) Ibid, p 380.
- 22) Ibid, p 382.
- 23) Ibid, p 384.
- 24) Ibid, p 384.

(25) النقد والحقيقة، ص 7؛ وينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 112.

(26) نفسه، ص 69.

(27) عبدالعزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 43.

(28) نفسه، ص 43.

(29) نفسه، ص 18.

(30) نفسه، ص 42-43.

(31) نقد النقد، ص 147، وينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 112.



## فهرس المصادر والمراجع

- بارت رولان: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب، 1985.
- ثودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
- ثامر فاضل: اللغة الثانية هي إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي، 1994.
- حمودة عبدالعزيز: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 298 نوفمبر 2003.
- الممري محمد:
- البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، 1999.
- «مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي»، نشر ضمن مجلة فكر ونقد، عدد 20، السنة الثانية، يونيو 1999.
- مفتاح محمد: «دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل والتفسير والتأويل»، ضمن مجلة سال، عدد 6، 1992.
- يقطين سعيد: «من النص إلى النص المترابط»، نشر ضمن مجلة عالم الفكر، المجلد 32، العدد 2، 2003.
- Leyla Perrone-Moisé: "L'intertextualité critique", in poétique, n° 26, Ed du seuil.
- Reland Barthes: le plaisir du texte, Ed du seuil.





## المقدمة:

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علم الإنسان ما لم يكن يعلم، والصلاة والسلام على خير الخلق قاطبة، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أ-

وبعد، فلقد نشأت فكرة القصص النوعي من أن النص الأدبي لا يوجد مستقلاً بذاته، وإنما هو فعل تحقق وجوده، يتداخل عناصر أدبية مختلفة من الماضي والحاضر معاً، وعلى الملقّي استقراء جملة العلاقات التي تربط بنية هذا التداخل، والدلالات الناتجة عنه التي تؤدي دوراً مهماً في تحديد هويته، وتبين - في الوقت نفسه - قوة النص المستدعي، وقدرته على المشاركة الفعلية في تكوين منتج سردي متكامل البنية والدلالة معاً.

## القصص النوعي

## نماذج من الرواية

## المصرية المعاصرة

عبد المنعم أبو زيد



ب -

وقد اختار البحث عنصر التناص النوعي بهدف استقراء إحدى الوسائل السردية المهمة التي تكشف عن أهداف النص ورموزه السياسية ، والاجتماعية، وقدرته على التعامل مع المحيط الثقافي له، ولأن الدراسات النقدية حوله لم تكن كافية لقراءة جميع أبعاد وأهدافه، إذ اتجهت معظمها لمناقشة مقولة التناص بصفة عامة ومن ثم لم يتوفر لدى الباحث إلا دراستان حول هذا الموضوع ، هما

مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية - رشيد يحيوى<sup>(١)</sup>

- بداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة من 1960م - 1990م، لصبرى بوع<sup>(2)</sup>

ج -

وكان المنهج الفنى التحليلي هو الطريق الصحيح لتناول فكرة التناص النوعي بأبعادها وملاقاتها بالنص الأصلي، وأثرها في تفعيل دور المتلقي في تقديم نص جديد يتوازى مع النص الأصلي.

د

والبحث يقوم على مبدأ الاختيار، إذ لا يمكن تجنب هذا الكم الهائل من الرواية المصرية المعاصرة التي صدرت في الفترة

الأخيرة، مما دفع البحث إلى أن يتخير أجوبها فنياً وأفضلها في تقديم نص نوعي جيد له أهدافه ورموزه الخاصة التي تستقرئ الواقع الإنساني بدقة

هـ -

وجاء البحث بعنوان التناص النوعي، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة ويشتغل على التمهيد، ثم دراسة عن (النص المحيط نص نوعي)

وأخيراً فهذه محاولة متواضعة للكشف عن فكرة سردية جديدة، لعلها تساعد في كشف غموض العلاقات في بذية النص الروائي

تمهيد،

النص / التناص النوعي : الفكرة، وامتداداتها

لقد تبلورت مقولة التناص، نتيجة القول بأن «النص كون مفتوح (open-end) بإمكان القارئ أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية»<sup>(3)</sup>، ولهذا فهو قابل لاستيعاب الأنساق المعرفية في العالم المحيط به قديماً وحديثاً، سواء بشكل غير محدد، يعطي للمبدع حرية تامة في الاختيار، وطرح ما يريد من منتجات رموية ودلالية، أو بشكل لا يستقرئ إلا نصوها معرفية محددة، قد تكون من النص الأصلي أو من جنس مغاير، بقصد إعادة إنتاجيته



برؤية جديدة تتلامم والرؤية الخاصة لمبدعه ومن ثم فالنص «من خلال نصيته يلقي بنصوص أخرى ويدهمجهما، ويستحضرها»<sup>(4)</sup>

وحد المبدع خيال هذا الامتصاص النصي أن يقيم مجموعة من العلاقات الداخلية بين هذا الكم الهائل من النصوص المتداخلة لخلق بنيات نصية محددة ذات دلالات تترجم ما يحيط به من واقع أي إن هذه العملية النصية لا تأتي مجاً، بل لهدف يسعى لتحقيقه المبدع

وقد أشار إلى هذا المصطلح كثير من النقاد والدارسين منهم على سبيل المثال: ميخائيل باخثين، وجيرار جنت، وبرت شولز، وجوايا كريستيفا، التي تعرض في مؤلفها علم النص تعريف للنص الأدبي في وقتنا الحاضر يكشف عن طبيعة الرؤية التي تسعى إليها فنقول. إنه «خطاب يهترق حالياً وجه العلم، والإيديولوجيا، والسياسة، وينقطع لأوجهتها ويفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحياناً، ومتعدد الأصوات حالياً؛ من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي تقوم بمفصلتها، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تنهاها»<sup>(5)</sup>

يشير هذا التعريف إلى أن النص

خطاب، ينظم كل اللغات الإنسانية برؤي متداخلة، ومن ثم فالنص يحتوى أكثر من صوت، وأفة، ولا يستقيم التفاعل النصي بين هذه النصوص المتداخلة إلا في إطار من المنطقية التي تحكم دلالتها، ورموزها، وتوجهها نحو رؤية مبدعها، [فالعلاقات الحوارية تكون مستحيلة تمام من غير علاقات منطقية ذات معنى ملموس]<sup>(6)</sup>

ويصبح النص بهذا الشكل عبارة عن مجموعة من النصوص المتكاملة والمتقاطعة، والمتراصة التي تستقرى خطاب الواقع بعيداً عن ذاتية مبدعه، وقريباً من تصورات متلقيه، ولذا يمكن القول بأنه لم يعد تعبيراً ذاتياً في تشكيله، واستقلاله، وفي القضايا التي يرد إليها<sup>(7)</sup>.

ويبقى الأهم في عملية التناص أن ثمة تعددية في المعنى داخل النص أصبحت متضلاً رئيساً لقراءته في إطار مفاهيم إجرائية خاصة، بفعل التلقيح المعرفي بين الأنساق التعبيرية مما جعل النص يتخذ الشكل الحوارى القائم على «التعددية في المعنى تشكياً وخلقاً»<sup>(8)</sup> ولا شك أن توحيد هذه المعاني ضروري لتقديم رؤية شاملة للعالم المحيط بالمبدع والنص معاً، وتحديد هوية النص الجديد الناتج من التفاعل الإيجابي بين النصوص المتداخلة، فالتقارب الدلالي بين النصوص مهم في توحيد المعنى؛ ولهذا يدخل المستوى الدلالي عنصراً هاماً



في تحديد هوية التناص، وهو الذي يبين القوة الإبداعية للنصوص المتداخلة، ويبين أيضا مدى اعتماد بعضها على بعض»<sup>(9)</sup>

كما أن مشاركة المتلقي في عملية التناص ضرورية لخلق النص الجديد، بناء على نمج وتفاعل الشفرتين الذاهعتين من ثقافتني النص والمتلقي معا، فالقارئ منتج للمعني مادام بمسبب الكاتب، مخزنا لقيم الثقافة المشفرة لسانيا وله سلطة تصريها من النص، ومن بين قيم أخرى، يخلق القارئ صورة صوت الخلف، صور اصوات أخرى، حالا محل خطاب المؤلف الحقيقي صوتا عرفيا مدرجا داخل التوقعات المشتركة للجماعة....<sup>(10)</sup>

وجاءت فكرة التناص لتكون البدنية الأولى لقولة التناص النوصي أو تداخل الأنواع الأدبية وتآزرها نحو إنتاج دلالة شمولية، ذلك أن النص الأدبي لا يشكل نفسه بنفسه<sup>(11)</sup> بل يتشكل أولا من نصوص مغايرة له، وثانيا من نصوص أدبية سابقة عليه، بحيث يمكن (لكل جنس أدبي أن يشمل عددا من الأجناس الأخرى)<sup>(12)</sup> وهذا يعني أن النوع الأدبي متطور ومتحول نتيجة التفاعل والحوار بين مجموعة اللغات الأدبية التي تكون بنيته، ذلك الحوار الذي يتوقف نومه وإجابته، وتأثيره في المتلقي [بحسب طبيعة التناص، وبحسب الأجناس التعبيرية (أجناس الخطاب) ثم بحسب درجة

التأثير]<sup>(13)</sup>، ومن ثم يعتمد النص الأدبي في تشكيل نفسه على عناصر أدبية معادلة لماهيته، سواء أكانت مكتوبة أم شفوية، على مستوى الشخصية، أو الفعل، أو اللغة، أو جميعهم معا. فهناك نصان من نوع واحد يجتمعان في بؤرة واحدة ويؤديان إلى إنتاج نص مفتوح، ومتعدد الدلالة يقدم رؤي جديدة، يشير إلى هذا بول ب. ديكنسون في قوله: «والحقيقة أن كل عمل أدبي جزء من عالم أدبي يتألف من أعمال أخرى، وإلى درجة تكبير أو تصغر ينبغي أن يستجيب العمل لتسويق هذه الأعمال الأخرى»<sup>(14)</sup> ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن النوع الأدبي يدخل في «علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغير من طبيعته»<sup>(15)</sup>

ويبدو الرواية أكثر الفنون الأدبية التي يستجيب سياقها لاستيعاب الأجناس الأدبية الأخرى، وتقبلها، والتفاعل معها بشكل إيجابي حيث تمثل «جذسا راقيا مركبا يستقطب ويوحد، يمزج ويمثل عددا غير قليل من الخطابات المتراكبة بعورها والمفردات المتخلفة بذكرى سياقاتها»<sup>(16)</sup>

ويأتي التداخل النوصي في الرواية المصرية المعاصرة بصورتين الصورة الأولى التداخل المباشر، وفيه يكون المبدع



على وعي كامل بما يستدعيه من نصوص أدبية وهو يشبه في النقد القديم التضمن<sup>(7)</sup> أو الاقتباس، ومن ثم يمكن التعرف على النص المستدعي بسهولة وطرح علاقاته بالنص الأصلي، بدوره في إنتاج دلالة جديدة، تؤكد المنطق الدلالي في النص الأصلي، أو تضالفة، وهذا يستلزم الحكم على فاعليته وأما الصورة الثنائية التداخل غير المباشر، ويجيء التناص فيها بغير وعي من المؤلف ويسعى التناص غير الواعي، ويعني ذلك الحضور الآتي من ذاكرة المبدع دون نية من قبله أو شعور به، وهذه النصوص الحاضرة، لأهمية تكون محرونة في ذاكرة المبدع ووجدانه، وقد تستدعي دون وعي منه عند محاولة الكتابة في موضوع قريب منها<sup>(8)</sup>.

وفي هذه الصورة يتقدم النص المستدعي مع المتن بمعناه دون لفظه، ويحتاج هذا من المثقفي جهداً كبيراً في البحث عنه واستخراج دلالاته واستقراء العلاقات التي يصنعها مع النص الأصلي، وإذا فإن محاولة القبض عليه عملية صعبة

النص المحيط: نص نوعي؛

يعني البحث بالنص المحيط، كل ما يحيط بالنص الأصلي من نصوص مصاحبة كالعنوان الرئيس، والفهرس، والبدائية، ونصوص التصدير، والتقديم، والملاحق،

والتذييل والهوامش، والتعليقات وطريقة إخراج العمل الأدبي، وغير ذلك من نصوص محيطية ذكرها جيرار جينث «في مؤلفه المعجمي بعثبات النص»<sup>(9)</sup> وقد أشار [سلفرمان] في كتابه [نصيات] إلى النص المحيط موضحاً أنه إطار يكشف عن شكل النص المتن وحدوده، ودلالاته، في قوله «والإطار هو ما يحدد النص بوصفه ذلك النص القائم من حيث حدوده وبدائياته، ونهاياته، وأواسطه، وحافته...»<sup>(10)</sup>

وينقسم النص المحيط في الرواية المصرية المعاصرة إلى نوعين، أحدهما من صنع الكاتب نفسه، ويتمثل في العنوان والإهداء والخبر يستدعيه من نصوص نوعية مغايرة لنصه، ويتمثل في نصوص التصدير، ويكون في النوعين نص نوعي، يتناص مع مضمون الرواية، وروية مؤلفها، أي إن الرواية في هذا الفصل قد تتناص مع إحدى مقدراتها، أو مع غيرها

وفي هذا الإطار الذي عرضناه، سنركز القول في بعض النصوص المصاحبة للنص الأصلي، ومنها العنوان، والإهداء، ونصوص التصدير

### 1 - العنوان:

بعد العنوان من أهم العتبات النصية التي تحيط بالنص الأصلي، وتكون نصاً أدبياً جيداً، يدل على مهارة الكاتب في



اختير تصويبه، بوصفه نصًا موازيًا، ويقدم نوعًا من الإثارة والمعرفة للمتلقى قبل القراءة، وبهذا فهو يكوّن علاقة إيجابية مع العنوان، يعيد في إطارها ترتيب أوراقه الذهنية قبل الدخول في النص، ومن ثم أصبح هدف العنوان «كشف وخلخلة البنى والتصورات الذهنية للقارئ ورؤيته للعالم ولا يهدف للإيصال والإخبار فحسب»<sup>(21)</sup>

ويحدد العنوان أبعاد النص وطبيعته الشعرية، ويكشف عن دلالاته بشكل مباشر أو رمزي، يعتمد على التأويل الجيد من المتلقى لفرداته ومدى تناصها مع المضمون، بل إنه يحدد رؤية المؤلف وهدفه، وإذا يمكن القول بأنه يتناسر مع النص من خلال «علاقة عمودية يمثل بموجبها تكثيفاً لدلالة النص؛ لذلك يجب أن يقترب العنوان من المقطع الاستهلالي إلى النهائي من النص، إن العنوان يحمل إرماعات المعنى»<sup>(22)</sup>

وعلى الجانب الآخر تناول بعض النصوص<sup>(23)</sup> الكشف عن العنوان في مقبها مبررة مفرداته، وعلاقاته، ومناصر شعرية، في محاولة لفك الشفرات الدلالية التي يتضمنه، وبهذا تتضح العلاقة بين النص وعنوانه، وهي علاقة لا تستقيم في إيجابيتها هذه على هذا النمط، وإنما تميل في بعض جوانبها إلى المغايرة، فلحيانًا لا يستطيع العنوان تفسير الدلالات والرموز التي يطرحها النص، أي إنه يخافه في المنتج

الدلالي، ومن ثم يختلف دور المتلقى في التأويل، وإقامة الروابط والاستنتاجات؛ يشير لهذا «جيران جنيت» في قوله: «إن العلاقة بين العنوان ومضمونه العام علاقة متغيرة بدرجة ملحوظة، بدءًا من التحديد الحقيقي الأكثر مباشرة (مدام بوفاري)، حتى العلاقات الرمزية الأكثر مبرحة (الأحمر والأسود)، وتعتمد هذه العلاقة دائمًا على تأويل المتلقى»<sup>(24)</sup>

ولا يتمكن العنوان من إقامة هذه العلاقات المتبادلة بيّنه وبين مكونات النص المتن، وإنتاج دلالات مسبقة إلا بفضل كونه نصًا بالقوة<sup>(25)</sup>، ومن ثم تظهر استقلالية العنوان وبصيته من حيث الشكل والمنتج الدلالي؛ مما يجعله نصًا موازيًا، لا يسير أغوار النص فقط، بل يصبح بنية دلالية مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة<sup>(26)</sup>، ويشير (هوك) في كتابه (أثر العنوان) إلى شكله وجرده في النص، وعلاقته بالمتلقى، أي إنه يستقرى ما عرضه البحث سابقًا في قوله: «إنه مجموعة من العلاقات اللغوية التي يمكن أن تتشكل في بداية نص لتحديد، وبيان مضمونه العام، وإغراء الجمهور المستهدف»<sup>(27)</sup>

وتعددت المناوئين ذات الصبغة الأدبية في المنتج الروائي المعاصر؛ لتفعيل دور المتلقى حتى يصل إلى المدى الإبداعي المتشرد في النص المتن؛ وسنقف من هذا



الكم الهائل من العناوين الأدبية التي تمثل نصاً نوعياً يتنازع مع المتن عند بعض منها، في رواية (وَأَدِ الْأَحْلَامَ)<sup>(28)</sup>. يمثل العنوان تركيباً لغوياً قصيراً يتكون من جملة اسمية حذف أحد طرفيها، وبقي الآخر الذي أضيف إلى ما يفسره، ويمنحه إيحاءً دلالية متجددة، ولم يأت الحذف اعتباطاً أو مجاًئاً، وإنما ليمنح المتلقي فرصة للوجود داخل النص؛ ليكشف عن الصبر المكتنز بالأحلام، فيفسر طبيعتها ودلالاتها وعلاقتها بالسياق العام، وهذا يعني أن العنوان يفسح للمتلقي في إشكالية البحث عن الغائب، ومحاولة كشفه من خلال استقراءات عديدة، من أهمها ما هي الأحلام التي تدفن حية، وما أصحابها وما دلالاتها، ويعد هذا من قبيل الاستقلالية العنوان في نصيته؛ إذ دائماً ما «يؤسس لدى المتلقي فواعل سيكولوجية وذهنية وثقولات مكتنزة بالدلالات الاحتمالية التي قد نجد لها دلائل في العمل الأدبي، وقد لا نجد، قد يؤكدنا، وقد ينفيها، أو قد يتصارع معها، إن العنوان منجم من الأسئلة بدون إجابات محددة، إنما هي إجابات احتمالية، تتحدد باستيعاب محتوى شكل العمل الأدبي»<sup>(29)</sup>.

ويتركب العنوان من كلمتين، إحداهما لفظة واد، وتعني الموت حياً، كما ورد في القاموس واد الرجل ابنته يكدّها واداً: دفنها حية<sup>(30)</sup>. ومن ثم ظهر أثر هذا المصدر بما

يتضمنه من فعل سلبي، وزمن أكثر سوباً على الأحلام، ومعنويات أصحها، فالواضح أنها لم تمت موتاً حياً بفعل القدر أو مرود الزمن، بعدما حصل الإنسان ما أراد، وإنما ماتت حية، بوقت معها الكثير من اللحظات الإنسانية قبل أن يتعايش معها الإنسان بالفعل، وجاءت اللفظة الأخرى وهي الأحلام في صورة الجمع الدال على الكثرة والشمولية، حيث سيطرت على شخصيات النص بشكل واضح، وبخاصة حرية التي أثرت في تكوينها المادي والمعنوي معاً، حتى وأصبحت الأحلام – بالنسبة لحرية – جزءاً لا يتجزأ من حياتها<sup>(31)</sup>. والعنوان بهذا يكشف عن المضمون الذي يحمل في جنباته حالة من الود المستمر للأحلام على مستوى الفاعل/ الشخصية والمستوى العام/ الوطن، ومن ثم فقد ارتبط من خلال نصيته المستقلة بمضمون النص. (وَأَدِ الْأَحْلَامَ) تركيب أدبي يكون صورة فنية جيدة عملت على الكشف عن مزاج القاص ووزيته الشخصية، واتسمت بالشعرية الخالصة، المستندة على قوة التمثيل والخيال المرنج، وتفعيل دور الحواس، والاستعارة والكنائية اللتين كشفتنا عن دلالات الإنطلام، والقهر، والإحباط بشكل موسع فعل دور المتلقي في قراءة النص

وفي رواية [الشاطئ الآخر]<sup>(32)</sup> جاء العنوان جملة اسمية تتكون من مبتدأ، علق



التي ورنيت في الرواية أكثر من خمسين مرة مع تغيير المضاف إليه أو ثباته بدلالات متقاربة أو متباعدة في أحيان أخرى، وكأنها صارت بطلاً يحرك الفعل والشخصية معاً ويصنع علاقاتهما السلبية والإيجابية، ولهذا فلم ترد هذه الحالة اعتبارياً ولا مجازاً، وإنما كشفت عن متغيرات نفسية واجتماعية وسياسية أحاطت بالبطل.

وقد أخذت كلمة الصمت بكل مشتقاتها مساحة نصية واضحة من بنية النص توازن مع أهميتها الدلالية في ذهن الكاتب؛ حيث نجدها تكررت مثلاً في قول السارد: «فساد الصمت... ياله بالهولاء الناس هانئون هكذا صامتون، يتحدثون بصمت يوافقون بصمت... إلا أنه صمت ولم يرد على سؤاله... ثم صمت جاعته في العلم صامتة وحزينة» إنهما الآن صامتان وأجمان<sup>(36)</sup> وهكذا نقلنا الكاتب من صمت إلى آخر مما يدفع المثقفي للتساؤل عن أسبابه ودلالاته، فلا يفرح حتى يكتشف غموض النص ويجلي رموزه، وهذا مما يعطي له قوة وفاعلية في تحريك الواقع [فقد النص تكمن والتجديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعند كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها]<sup>(37)</sup>

ويكون العنوان نصاً أدبيًا يتسم بإمكانيات بلاغية عالية تقوم على انزياح

خبره على النص؛ لتفعيل دور المثقفي في البحث عن طبيعته حتى تتم الفائدة المرجوة من النص، وهو من العناصر المضمونية التي تستقرئ حقيقة الفعل، وتحري علاقة الفاعل به؛ ومن ثم فالعنوان يحمل في بنية بدلالات متعددة، فقد يعني المكان أو الشاطئ المقابل للإسكندرية، وهو الشاطئ اليوناني، أو يشير إلى الثقافة الضد لثقافة الأنا، وهذا هو أقرب تفسير للمطروح في النص الروائي، بقول الروي: «نقلني يمتري إلى الشاطئ الآخر، أسماء لم أكن أعرف غالبيتها، ولا قرأت لها...»<sup>(33)</sup> أو يعني ذلك العالم السحري الغامض الذي أحاط بالبطل نتيجة علاقته بالآخر<sup>(34)</sup>.

وفي رواية [صمت الرمل]<sup>(35)</sup> جاء العنوان نصاً نوعياً عبارة عن كلمتين، إحداهما مبتدأ، والآخر مضاف إليه؛ لتوسيع دلالة، وتفعيل دور المثقفي في إيجاد العلاقة بين الصمت والصمراء بما تحتويه من رمال متحركة وصامتة معاً، ولذا فهي تركيبياً لا يتجاوز حدود الابتداء، وإضافة التلازم، لكنه يتسم باتساع المعنى، وتكثيف الدلالة، وعلى المثقفي استقراء الخبر المحنوق، وبم يتعلق به من دلالات من المنتج النفسي نفسه وهنوز الرواية يشير إلى بنيتها، سواء بالتصريح أو الرمز، فثمة إشارة إلى طبيعة المكان وعلاقته بالشخصية التي تعيش فيه، والفعل المتمثل في حالة الصمت



واضح في التعبير والدلالة، ولذا فهو يتسم بعدم الفخور والخيال المبالغ والمحاكاة الحراس؛ ومن ثم فتركيبه اللغوي [صمت الرمل] يحتوي على حس مجازي عال، أسهم في تحقيق العنول عن التمييز الحقيقي إلى آخر خيالي، فوصف الرمل بالصمت نقل للصمت إلى موصوف يتضاد وطبيعتها، فطبيعة الصمت ملتصقة - دائمة - بالإنعسان، وليس بالرمل، وهذا يجرنا إلى القول بأن العنولان قدم صورة فنية مطابقة للواقع اللغوي المعتاد، وإن كانت تتفق مع الواقع الروائي المنشور في النص

والكناية لها الدور نفسه، حيث توحى لفظة «أصمت» بالسكوت والنبات، والفراغ، والهامية، والانتها، يقول المعجم الوسيط: «أصمت الطيل اعتقل لسانه فلا يتكلم وفلاناً أسكته (صمت). أصمت وفلاناً أصمته و- الشيء جعله صمماً لا فراع فيه (الصامت): الساكت وما لا نطق له»<sup>(38)</sup> وفي لسان العرب: «أصمت أطل السكوت، والتصميم، التسكيت والتصميم أيضاً السكوت، ورجل صميت أي سكت، وصمته الصبي، ما أسكت. ويا ب مصمت: مجهم، قد أبهم إغلاقه»<sup>(39)</sup>. وإضافة الصمت إلى الرمل المعبر عن المكان/الصحراء تعطي دلالة عدمفاعلية المكان مع الفاعل، وتحديد نوره بل تعريته

## 2 - نصوص التصدير:

وهي مجموعة النصوص النثرية أو الشعرية التي يستعين بها المؤلف في بداية عمله الأدبي لطرح رؤيته، والكشف عن هوية النص ودلالاته، وهو هنا «يقطع نصاً معيّن من سياقه العام، ويخرجها ضمن سياق جديد يفرض تدوير القارئ»<sup>(40)</sup> ويبدو أن هذه العبارة النصية من الأهمية بمكان في النص المتق: إذ تبرز مدى شاعرية المؤلف وقدرته على تكثيف رؤيته بإيجاز شديد، ومن ثم فهي ليست مجانية؛ لأن [صبيحة سياقها التداولي يجعل منها نصاً/ ثواة، يبرز خاصية التكثيف في عرض الإخبار الحكائي؛ لاعتماده على طرائق خاصة في اشتغال وتطير الخطاب؛ بمصر معنى الخطاب الذي يحيل على جوهر أكثر اتساعاً من مفهوم النص، لأنه جوهر التشكل الخطابى للعمل ضمن النص].<sup>(41)</sup>

في رواية الألفيش<sup>(42)</sup> يتلى التصدير نصاً شعرياً للشاعر المصري المعاصر محمد إبراهيم أبو سنة، يقول:

عاصفة تحمل مشعلها

عاصفة ذهبية

تنهض مدن الصب

تنهار المدن الحجرية

تستيقظ في منتصف الليل... الحرية<sup>(43)</sup>



في هذا التصدير يريد الشاعر لمدينة الحب أن تنهض لتفتح جميع الأبواب المغلقة، وتنهار المدن الحجرية، وذلك لا يحدث إلا بفعل مثير خارجي، يتمثل في هبوب رياح عاتية، أو ثورة عارمة، بفعلهما تنفك الأحلام من قيودها وتتلاشى النوم، وتحرر نجوم الليل فتضيء كل الأركان حتى ينعدم الظلام بما يحمله من وحشة وقهر وظلم، ولا شك أن هذا الثالوث يمثل دعائم المدن الحجرية، فإذا ما انهار أصبح لا وجود له. ومن ثم نستيقظ الحرية في منتصف الليل، وكان اختيار الشاعر لهذا التوقيت الزمني موثقاً، فمنتصف الليل هو الزمن الموحش الذي نقتل فيه الحريات.

ويبدو أن الكاتب في روايته قد وعى جيداً حالة التضاد بين المدن الحجرية بكل منتجاتها السلبية، ومدن الحب والأحلام بكل إيجابياتها، حيث كشف عن ذلك داخل النص كله، فرفض المدن الاتهامية والرجعية التي رفضها الشاعر نفسه، وحدث عن الخلاص من قيود الداخل والخارج في مدن الأحلام التي تشع بالحرية والتقدم

والكاتب لم يلجأ لهذا النص إلا لكونه يحقق بلغته الشعرية رؤيته، وتوجهاته الأيديولوجية، فهو يتكون من الفعل المضارع [تحمّل، تنهض، تنهار، تستيقظ] الدال على الديمومة والاستمرار ومحاولة الكشف عن لحظة المستقبل وقراءتها جيداً، ولغة التضاد

بين مدن الحب والمدن الحجرية، والثرانف الدلالي بين الفعلين المضارعين [تنهض، وتستيقظ]، والتكرار الذي يكشف عن عموم التكلّم وحاجته في التغيير نحو الأفضل في النصين الشعري والروائي، والتقديم والتأخير للاهتمام بقيمة الحرية، وتحديد زمن الخلاص، ويضاف إلى هذا توظيف المنتج الاستعاري الذي شمل النص الشعري كله، والذي كثف الدلالة وقربها إلى ذهن القارئ

وفي روايته الثانية (أحلام العائشة) نجد تصديريين، التصدير الأول نص للشاعر محمد عفيفي مطر، يقول

لقد جهت إليكم

أترجح في مشقة اللباب

اغتنصب اللفظة بعد اللفظة

أصرخ

يا أرضي .....

كوني قداساً يثلى في صلوات الرقص

كوني منكياً في أضلاع البقش

كوني لفظاً مسنوّناً يفتق عين الصمت<sup>(44)</sup>

يتحدث الشاعر في هذا التصدير عن الأنا المتكلم الذي يضايق الجمهور محلولاً إشراكهم في محنته، التي استقرأ أبعادها في مرحلتين: المرحلة الأولى وتمثل في الأترجح في مشقة الليالي دالة على عدم الاتزان، وانضاح الرؤية، والسيطرة على أداء الفعل، والأخيرة حالة اغتنصاب اللفظة، وذلك



إشارة على قمة المكعب الذي لا يستطيع البوح من خلاله بما يريد - مما أوصله - في النهاية إلى الصراخ والعيول، والنداء وهو لم يتوجه يندائه لشيء، ذاته وإنما توجه لنداء أرضه التي اغتصبتها والتي خاض من أجلها المعارك الأولى، موجهاً إليها بعض النصائح، راجياً منها أن تقلل حركتها نحو رفض الواقع، وتحريك الساكن منه

والشاعر بهذا يتحدث عن الإنسان القهور، والمكان الضائع، وهما جسدان رؤية الكاتب في النص، ولقد نقل النص النوعي هذه الرؤية من خلال تكوينه اللغوي والمجازي، حيث استخدم من الفاظ اللغة وتراكيبها ما يستقرئ مقولة الكاتب الأيديولوجية، ففي بداية النص نجد الأسلوب الضميري المؤكد به قد، في عبارة [لقد جئت] لتحقيق المجيء، ذلك أن ذهن المتلقي يبنى خاليًا تمامًا من المعرفة بفعل المجيء وامتداداته، وهذا يعمل على تضييقه وجذب للكلام وجاءت لفظة [اليكم] جمعًا دلالة على الشمولية والكثرة، ومحاولة إشرائه أكبر عدد ممكن في قبيل المصيبة، وربما يثير هذا في نفس المتكلم نوعًا من الحميمية والدفء، وعبارة [مشقة الليالي] الدالة على النذل والقهر، والعبودية، والأفعال المضارعة [أنازع، واعتص، وأصرخ] التي جاءت لتدل على استمرار الفعل وكشفه للصفة المستقبل، ولتقول: إن محنة المتكلم ما زالت قائمة لم

تتغير ولم يأت من أنوات النداء إلا [الياء] ذلك أن الأرض بعيدة عن الأنا المتكلم ما نيا ومعنويًا، لكنها مفتتحة وإضافتها إلى لفظة [أرضي] تدل على التلازم الشديد والعشق، والحزن الجارف لهذا المكان، وجاء التكرار في لفظة (كوني) ثلاث مرات للتعبير عن الحالة النفسية للمتكلم، حيث الإلحاح على الفعل لمحاولة تغييره، وقد أدى وتليفته الشعرية في موضعه، ذلك أنه يعمل نوعًا من التأكيد أو التكريس، سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمحور عنها، إنه إلحاح على تصوير معين، تصوير حالة تنبثق - ابتداء - بشكل أكثر وضوحًا.<sup>(45)</sup>

وبهذا جاءت اللفظة بتراكيبها، والفاظها، حاملة لدلالات الانهيار والضيق والتردي، وهي بلا شك تحمل شعبية خاصة مصدرها الكناية بعدها، منتجًا تعبيريًا، يستلطن الدلالات الغائبة والحاضرة للنص، ويرفها إلى المتلقي، والاستمارة التي توسع من الرؤية والدلالة فتعطي المتكلم مساحة نصية تترجم رؤيته، فهي كما يقول - سلفرمان - منتج موقفاً يشهد توسيعاً في الدلالة، أي إن هناك تعديدية في الدلالات لكل دال...<sup>(46)</sup>

ونص التصدير الثاني للشاعر [إبراهيم ناجي] يقول فيه:



كل شيء صار مرًا في قمي

منذ أصبحت بالنهر طليعا

أه من يأخذ همري كله

وبعيد الجهل والطفل اللقيما<sup>(47)</sup>

الزمن:

تتحدث الذات الشاعرة في هذا النص من [الزمن] المعهود لها التي تعيش وقائعها في لحظة الوعي الحقيقي به، كاشفة عن علاقتها السلبية به، إذ أصبح بالنسبة لها بغيضًا، وهذا ما دعاها لأن تبحث عن مخلص ينتزعا منها، في مقابل أن يعيد إليها لحظة الماضي، بما فيها من بساطة، وتلقائية، وطفولة بريئة لم تتعرض لدنس هذه الأيام، وعن ثم فاستبدت هذه اللحظة فسر فطاعة الحاضر، وكشف عن رموزه، ودلالاته بوضوح للمتلقي وفي الرواية قراءة واضحة لدلالات هذا التصدير ورموزه، إذ نقرأ فيها بوضوح محنة الشخصية وعلاقتها بالزمن الرديء وتأثيره السلبي على المكان<sup>(48)</sup>.

وفي رواية [طيور العنبر]<sup>(49)</sup> يتكون التصدير من مقولتين، المقولة الأولى (البوليس)، يقول فيها

(أي من الذكريات أكثر مما لو كان صمري ألف سنة)<sup>(50)</sup>

وهي مقولة تعبر عن مشاعر الأنا المتكلم/ الكاتب تجاه مدينته/ الإسكندرية، إذ كشف فيها عن حجم الذكريات التي اختزنها

للمكان، وهو حجم كبير وكفى في منظوقه للمدي والدالي، إذ يزيد في صمري عن ألف سنة تعمل مخزونا هائلا من ذكرياته الخاصة والعامة، وهذا يدل على مدى تقاطع الإيجابي مع المكان

والمقولة الثانية [لهاري نزالاس] يقول فيها: وإنما أكثر من سكتيريقتنا، إنها سكتيريقتنا التي صنعناها والتي خلقناها من الروائح والأزهار والمصنوعات والضيال والحب والتي هي باقية، لأنه إذا انقذت هذه الإسكندرية فعادًا يبقى لي...<sup>(51)</sup>

وتبدو هذه المقولة امتدادًا للمقولة الأولى، إذ تكشف عن مدى تعلق المرسل الأول والكاتب بالمكان/ الإسكندرية التي تمتلك قدرة عجيبة على جذبهم إلى عالمها، لتقديمها من جديد في ثوب مغاير، يتكون من روائح، وأزهار، ومصنوعات، وحيال، ولذلك فهي باقية مادامت هذه الأشياء مستمرة، تنبض بالحياة والتجدد، ويبقى هذا المكان ويبقى الأنا حاضرًا في الحدية وفي الرواية علاقات مستمرة بين الشخصيات، والمكان، والزمن، تكشف عن هذه المشاعر في المقولتين السابقتين، حيث نتحدث عبر بنائهما الفني كله عن هذا المكان، وشاعره الشخصيات تجده.

3 - الإهداء:

يعد نصًا نوعيًا آخر من النصوص المحيطة بالنص المدون، تختار الفاظه بدقة



وقصدية لتوجيه رسالة إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة، ولذا لا يخلو الإهداء من القصصية في اختيار المهدى إليه وتفعيل دوره في عملية التلقي، وفهم أبعاد النص ومدلولاته، أي إنه مسؤول مسؤولية المبدع في الإنتاجية النصية، وهكذا «ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحقيقات موازية تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص، بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العقبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية»<sup>(52)</sup>.

في رواية (بساط من قلوب وجباه) يقول الإهداء

إلى الذين لم يشهدوا  
بدايات الصبح  
وينتظرون<sup>(53)</sup>

يمثل هذا النص إهداءً عامًا، فلم يحدد المبدع شخصًا بعينه، ولكن خصَّ به مجموعة من الناس، وهم الذين لم يعاصروا حالة التغير القائمة التي يتطلع إليها الأنا/الفاعل في النص، ويأمل أن يعاصروها، ومن ثم فهو يقدم حالة من الاستشراف لم تتحقق في النص المقترن، بل تصنع نصًا معتدًا له يتضاد في دلالاته مع المنطوق الدلالي النص الأصلي وقد تحققت شعورية الإهداء ودوره في تفعيل المتلقي من خلال تركيبته اللغوية التي تعتمد على الحذف والكتاية، فالحذف تحقق

في هذه النقاط ( . ) التي تكشف عما يحتويه الواقع النفسي للذات المتكلمة من محاولة التفسير نحو الأفضل، والإيمان بالفعل الضد، أو استشراف لحظة المستقبل، بما تحمله من جديد. ونص الإهداء كناية عن حالة الترقب والتشقت التي يعيشها بطل الرواية، حيث يعيش واقعا مهزومًا وغريبًا من الخارج، ويعيشه داخليًا أشد هزيمة وغربة. ويبدو الفعل المضارع، وما يلتصق به من وار الجماعة دالًا على أن الفعل والفاعل المرتقيين من قبل الآن ليس لهما حدود، بل لهما صفات خاصة، لها القدرة على تغيير واقعه المأزوم

وفي رواية (غير المباح) يقول الإهداء

أحمد.. نورًا يفيض على الدنيا محبة  
أية: شجرة تثمر كل يوم أمل جديد<sup>(54)</sup>  
هل يمكننا أن تصنع حياة جميلة  
ونحم قسوة زمن غير المباح<sup>(55)</sup>

وهو نص أدبي نوعي يقدم رسالة من الكاتب/ الأنا المتكلم إلى مهدى إليه خاص، حدود المرسل في طفلي، يعدهما أقرب الناس إليه، وهما [أحمد، وأية] بهدف الإهداء التمييز عن مشاعره وأحاسيسه تجاه هذين الولدين، واعتمد هذا الإهداء في تكوين شعريته على الإيحاء بمشاعر المرسل تجاه أبنائه، وتقريبها للمتلقى من خلال تحديد اسمهما، والتوظيف الجيد للأسلوب والتعريض



المجازي فتصديد الاسم في (أحمد/ آية) قد منح المتلقي الكثير من الدلالات بالنسبة لشخصية الأنا، وكشف عن مشاعره تجاههما، وجره من علاقته الحياتية معهما، فذكر الاسم - عانة - [يؤشر للجواب الحياتية المختلفة للشخصية. (56) غير أن الأمر هنا مختلف حيث انضمت جوانب شخصية الأنا من خلال ذكر أقرب شخصين إليه؛ أضف إلى ذلك أن ذكرهما مبرهما وجعلهما معروفين للمتلقى، فالاسم [هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية. (57)

وقد اعتمد الإهداء على الفعلين المضارعين [يفيض، وتثمر] الدالين على استمرار الفيض، وتجدد الثمار، وكان الكاتب يمتنى أن يستمر عطاء أولاده للدين دون انقطاع، ووظف الاستفهام ليعطي إحساساً للمتلقى بأن الأمر بالنسبة لهما ليس سهلاً على الرغم من صفاتهما الإيجابية؛ فصناعة المستقبل والحياة الهادئة في ظل زمن القيود ليس أمراً يمكن تحقيقه بسهولة

وجاء التعبير المجازي ليكشف عن قيمة [أحمد، وآية] عند الراوي/ الأنا، فلحمد بفيض مونة ورحمة، وبهذا فهو يتشابه مع النهر في عطائه الدائم على الدنيا، وآية مثل الشجرة التي يتجدد عطاؤها بالخير، والثمار الطيب؛ ومن ثم هالتشبيه هنا عمل على توضيح الفكرة، وترصيدها للمتلقى بسهولة،

وتلك من أهم وظائفه؛ [إذ يكون وسيلة لتوصيل حقيقة أو تقریبها للذهن، أو التعريف بشيء مجهول. (58)

وفي رواية [غادة الأساطير العائلة] يأتي الإهداء هكذا وإلى غادة.

قلب الرحمة، وفراسة الحب العائلة. (59)

يترجمه المرسِل بهذا الإهداء إلى متلق خاص، يجمعهما حالة من المونة، والافتاء، والتقارب؛ لينتج إليه مشاعره وأحاسيسه في إطار لغة شعرية شديدة الخصوصية، ذات أفق دلالي ومجازي واسع، استقرات كم المشاعر الإنسانية لدى المرسِل وتحميد الاسم - (غادة) - في الإهداء لم يأت اعتباطياً، وإنما جاء ليفعل دور المتلقى في قراءة الحالة الإنسانية التي تربط بين المهدى والمهدى إليه

ومن معالم هذه اللغة التوظيف الجيد لتركيب الصفات والمضاف والمضاف إليه؛ لتوسيع دائرة المعنى، والكشف عن مكانة المهدى إليه عند الأنا/ المتكلم، فهي ليست الرحمة، وإنما قلبها، وليس حب الصب وإنما فراشته الحائلة، وينتج هذا كاشفاً عن معرفته الجيدة لخصائصها الثابتة والمعنوية وقد جاء التعبير المجازي ليختزل هذه المعاني كلها، ويكثف التجربة الداخلية للأنا بها فيها



- من مشاعر، وأحاسيس، في لغة موجزة وموجبة
- وقد انعكست هذه العلاقة التجمعية بين المهدي إليه والمهدي في الرواية، بدءاً من العنوان؛ حيث نجد اسم «غادة» في بدايته [غادة الأساطير الحائلة]، حتى السيطرة على المتن، إذ ورد هذا الاسم كثيراً في مواضع مختلفة وعن خلال علاقات متباينة<sup>(30)</sup> الحادثة،
- عرض البحث لفكرة التناص النوعي في الرواية المصرية المعاصرة، وتوصل إلى جملة من النتائج المتصلة بالموضوع، منها:
- 1 - قدمت الرواية نوعين من النص النوعي، الأول نص صنعه المؤلف بنفسه، وتجسد معظمه في العنوان، والإهداء
- والآخر، نص مستمد من نصوص أدبية خارج إطار النص الأصلي
- 2 أن وجود النص النوعي في الرواية، يدل على أن ثمة رواية جديدة تسمى رواية ما بعد الحداثة قائمة في بنائها على تلك عناصر
- 3 كان لشعر الحديث نصيب واضح في الرواية المصرية المعاصرة، وبخاصة شعر التفعيلة منه، وربما يعود هذا إلى تقارب الرؤية الفكرية التي يعالجها كل من النوعين في وقتنا الحاضر
- 4 - كون النص المحيط نصاً نوعياً راقب، يتعمد بحس مجازي عالٍ، أسهم في تحقيق العنول عن التعبير الحقيقي إلى آخر مجازي.



## الخصو مش

٩٩٧م، حد ٥٣، وقد أشار موسى رابعه إلى دور المثالي في [معركة النصوص التي تتداخل وتعاقد وتعاقد أو تتأخر حتى يتحقق تفاعله مع الزمن الحديث] راجع موسى رابعه جماليات الأسلوب والتلقي؛ مؤسسة عمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط ١، ٢٠٠٠م حد ٩٥

(١١) يراجع هذا الرأي في مقولة توريوف: الأنواع الأدبية من كتاب/ القصص/ الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية للعلماء، تقدم وترجمة خيري نومة، دار شرقيات، نومة ط ١، ١٩٩٧م، حد ١٠٠

(١٢) جيرار جيمس، منخل لجميع النصوص، ت عبد الرحمن أيوب، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٨٥م، هي ٧٥

(١٣) بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والاشتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإثراء القومي، بيروت، ١٩٨٩م حد ٩٩

(١٤) بول بديكسون الأسطورة والصدقة حول رواية من كرمورة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، حد ١٢٤

(١٥) خيري نومة: تداخل الأنواع في القصص المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، حد ٣٣

(١٦) نهلة فيصل الأحمد، التفاضل النصي (التناصية) النظرية والمهجع، مؤسسة النهضة الصحفية، كتاب الرياض، العدد ٥٤، ١٩٩٤، حد ١١٦

(١٧) يراجع ابن الأثير للتل المسافر في ابن الكاتب والشاعر، تحقيق: د. أحمد الحوفي، القاهرة، دار النهضة، مصر، د ٣، حد ٢٠٣

(١) رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا للشرق، ط ٢، ١٩٩٤.

(٢) خيري نومة: تداخل الأنواع في القصص المصرية، القاهرة ١٩٦٠-١٩٩٠م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

(٣) أمبرتي إيكر: التناوب بين السيميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠م حد ٤٢

(٤) مروج - سلفرمان نصيات بين الهرموطيق والتفكيكية، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٢، حد ٢٩

(٥) جوليا كروستيفا علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٦م، حد ٤٣ / ٤٤

(٦) باختين، شعوية لومنتوفسكي، ت د جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توفال للنشر، للعرض الأدبية، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، حد ٢٥٨

(٧) جمال الدين شفيق ومن النص، دار الحصان، سورية، دمشق، ط ١، ١٩٩٤م، حد ٣١

(٨) بشري صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠، حد ٥٤

(٩) عبد الله إبراهيم، المتخيل السوري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٠، حد ٣

(١٠) روجر فاولز، التيماتيات والرواية، ت نصير احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١،



- (18) فاطمة البريكلي: منقول إلى الألب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006م، ص 8.
- (19) يراجع تحديد مفهوم النص المحيط وعلاقته بالنص الفن في.
- Genette, Gerard: Seuil, ed seuil, paris 1981
- Genette Gerard: Figures III: 86, paris, 1977
- روابط الشباب: دراسات في تمديد النص، للجلس الأعلى للثقافة، ص 17، وحنس محمد هناك: تداول النص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، 987م، ص 30
- (20) هوج - سلفرمان: نصيات السابق ص 93
- (21) جميل حمدوي: السيميوطيقا والعنونة: عالم الأفكار، للجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ج 3، يناير/مارس 997م، يراجع ص 99
- (22) عبدالحكيم نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع للدار، الدار البيضاء، 2002، ص 10
- (23) راجع مثلاً - رواية محمد عبد السلام المصري: صمت الومل، دار الهلال، فبراير 2002م
- Genette Gerard, Seuil, ed seuil, Paris, 981 p 73-78.
- (24) محمد فكري الجزاز: العنونة وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 998م، ص 76
- (25) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتحليلاتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2004، ص 104
- Lea Hoek, marque du Titre, mauton 982 p 17
- (26) محمود قنديل: واد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م
- (27) محمد حسن عبد الحافظ: يحتوى الشكل في الرواية المصرية: فصل، العدد 59، 2002م، ص 294
- (28) مجمع اللغة العربية: المعجم التوسيعي، الجزء الثاني مادة (واد)، ص 048
- (29) محمود قنديل: واد الأحلام، السابق ص 103
- (30) محمد جبريل: النشاط الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.
- (31) نفسه: ص 121 وما بعدها
- (32) نفسه: ص 87
- (33) محمد عبد السلام المصري: صمت الومل، السابق.
- (34) محمد عبد السلام المصري: صمت الومل، يراجع مادة صمت في معظم أجزاء الرواية ومنها ص 26، 27، 02، 03.
- (35) أميرة إيكو: الآخر لنفترض، د عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط 2، 2001، ص 66.
- (36) للمجمع النقوي: المعجم الوسيط مادة (صمت)، السابق ص 442
- (37) أين منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني، ط 2، 1992 مادة (صمت)، ص 54 وما بعدها
- (38) الرشد يوسف: مسألة النص الروائي، دراسة في الرقي، والأدب، والامتياز، والأنماط والصورة، وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ط 1، 2004م، ص 291
- (39) عبد الفتاح الحصري: عتبات النص البنية



- والدلالة، مقبورات الترابطية، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996م، ص 43
- (42) خليل الجيزاوي، الأناشيد، الهيئة العامة للكتاب، ج 1، 2004م، ص 5، وراجع محمد إبراهيم أبو سنة، تاملات في المدن الحجرية، الهيئة العامة للكتاب، 200، ص 128، 129
- (43) محمد إبراهيم أبو سنة، تاملات في المدن الحجرية السابق (راجع نص القصيدة كاملة)
- (44) خليل الجيزاوي، أحلام العائشة، الهيئة العامة للكتاب، 2002م، ص 7
- (45) حسن باظم، الهوى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 147
- (46) هيرج سلفرمان، نصيات، السابق، ص 40
- (47) خليل الجيزاوي، أحلام العائشة، السابق، ص 9
- (48) خليل الجيزاوي، أحلام العائشة، ص 92 وما بعدها، ص 98 وما بعدها
- (49) إبراهيم عبدالمجيد طه، العبير، الهيئة العامة للكتاب، 2002م
- (50) السابق، نفسه، ص 1
- (51) نفسه، ص 1
- (52) عبدالفتاح الحيمري، عتبات المحر، البنية والدلالة، السابق، ص 27 وما بعدها
- (53) محمد الفخراني، بساط من قلوب وجبات، الهيئة العامة للكتاب، 2004م، ص 1
- (54) مكثا في الأصل، والصواب (أما جدياً)
- (55) سعد سيمان، شهر النجاش، الهيئة العامة للكتاب، 2005م، ص 1
- (56) راجع
- Georgewa Tson, The story of the novel london. the psacruillar piness. 1979, p. 58
- (57) حسن بصراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 1، 1990م، ص 248
- (58) شافع الدين السعيد، التعبير البياني، دار الفكر العربي، 1983م، ص 95
- (59) محمد الطنسي، غلة الأساطير الحائلة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد 79، ص 1
- (60) راجع الرواية ص 97، 99، 105، 117



## ثبت المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر القديمة:

- (١) إبراهيم عبد الحميد: طيور العنبر، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.
- (2) أرنست هينجواي: وداعاً للسلاح، ٩63م.
- (3) خليل الجيزاوي: الألفبتي، الهيئة العامة للكتاب، ج 1، 2004م.
- أحلام العايشة، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.
- (4) رفقي بدوي: أنا ونورا وماعت، نادي القصة، القاهرة، 2002م.
- (5) سمير توفيل: طعم الزيتون، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2003م.
- (6) سمير لوجي: بارية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003م.
- (7) سمعان سليمان: غير نباح، الهيئة العامة للكتاب، 2005م.
- (8) السيد نجم: العتبات الضيقة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001م.
- (9) صفاء عبد الحميد: ربح السموم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003م.
- (10) عمر بن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت.
- (11) شاذي نهيدي: دولة الرمالة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2004م.
- (12) كافانيس: شاعر الإسكندرية (833-963)، الديوان ت. د. نعم عطية، مطبعة الجبلاني،

٩٩م.

- (13) محمد إبراهيم أبو صندة: فتايات في المدن الحضرية، الهيئة العامة للكتاب، 200م.
- (14) محمد ثابت توفيق: العائبة والحضانة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2004م.
- (15) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.
- (16) محمد داود: قلب على قبرى شوياء، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2002م.
- (17) محمد عبد السلام المصري: ضمت الرمل، دار الهلال، بيروت، 2002م.
- (18) محمد العشري: شامة الأساطير الضالة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد 79.
- (19) محمد القزواني: بساط من قلوب وجهاء، الهيئة العامة للكتاب، 2004م.
- (20) محمود الخليل: وآد الأعلام، الهيئة العامة للكتاب، 2003م.

### ثانياً: المصادر القديمة والمراجع العربية والمترجمة:

- (1) ابن الأثير: المثل الجاني في أدب الكتاب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي، القاهرة، دار النهضة، مصر، ج 3، د 3.
- (2) أحمد إبراهيم الهوازي: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط 2، ٩83م.
- (3) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، د. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2000م.



- الأثر المفتوح، ت. عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 2، 2001م
- (4) هاشم: شعرية دوستوفسكي، ت. د. جميل تصنيف التكريتي، مراجعة حيلة شراوة دار توفيق للنشر، الدار البيضاء ط 1، 1986م
- (5) هشري صالح نظرية تحليلي، اصول. د. وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 1، 2002م
- (6) جول ب. ديكسون، الأسطورة والحداثة، ت. خليل كلفة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998م
- (7) جمال الدين خضرم ومن النص، دار الحصار، سورية دمشق، ط 2، 995م.
- (8) جوليا كريستيفا، علم النص، ت. فريد الراعي، مراجعة عبد الهليل فاطم، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1997م.
- (9) جبران جسيمة، من أجل لصاح النص، ت. عبدالرحمن إريب، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط 2، 1986م
- (10) ابن حزم الأندلسي، غرر الحمامة في اللغة والآثار، ضبط نصه وحرر مؤامنه. د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف القاهرة، ط 4، 985 م.
- (11) أبو الحسن الماوردي: أسب النيا والدين، حققه وعمل عليه، مصطفى المنلا، مطبعة الديوان، الحلبي، ط 5، 986م.
- (12) حمن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 2، 990م
- (13) حسن حماد، تدخل المصنوع في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب 1987م
- (14) حسن ملظم الجني الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط 2، 2002م
- (15) خيري دومة تدخل الأنواع في القصة للصورية القصيرة، 1960م 1990، الهيئة العامة للكتاب 998م
- (16) الرشيد بوشعر، عبادة النص الروائي، دراسة في الرؤى والأشكال، والعتبات، والامتداد، والصور، وزارة الثقافة، سورية ط 2، 2004م
- (17) رشيد يحيى، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق ط 2، 994م
- (18) روجر لولر اللسانيات والرواية، ت. حسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 997م
- (19) زولان باروت، من أجل إلى التحليل الجيني للقصص، ت. منذر صياهي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 993م
- (20) ضيف الدين المنجد، التعبير البياني، دار الفكر العربي، مصر، 983م
- (21) صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط 1، 2003م
- (22) عبدالقادر الحصري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات لرابطة الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 996م.
- (23) عبدالله إبراهيم: استخيل السري، لتركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 990م
- السردية العربية الحديثة، لتركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003م
- (24) عبدالمجيد قوسي، التحليل السيميائي للخطاب



- الروائي، شركة النظر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، 2002م
- (25) فاطمة البريكلي مدخل إلى الأدب الدفاعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006م
- (26) ابن القيم الجوزية روضة المحبين وثرمة المشتاقين، ولجه صابر يوسف، مطبوعات دار الصفا، مكتبة الجامعة، 973م.
- (27) مجموعة كتاب القصة/ الرواية/ المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مقال/ الأنواع الأدبية ت/ خيرى فودة، دار شرقنا ط 1، 1997م
- (28) مجموعة كتاب: نظرية النموذج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ت/ إبراهيم الخطيب، لشركة المغربية للتأليف والتأليف، المغرب، ط 1، 982م.
- (29) مجموعة كتاب: طرائق تطيل السوء الأدبي، ت الحسين سحبان وفؤاد صنام، الرباط، المغرب، ط 1، 992م.
- (30) محمد شنيبي هلال، المقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة.
- (31) محمد تكري الجرار المنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م
- (32) محمد نهيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات المعروية، في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر، 200م.
- (33) مصطفى عبد الفتحي، حصر المكان في حصر
- محمد إبراهيم أبو حجة الهيئة العامة للقصور الثقافية، مايو، 1996م
- (34) موسى رياحة، جماليات الأسلوب والفن، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط 1، 2002م.
- (35) نصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2004م.
- (36) دولة فيصل، التفاعل البشري (الإنسانية) النظرية والمنهج، كتاب الرياض، العدد 423، 424
- (37) هوج، سلفرمان تصديت بين الهرموطيقا، والتفكيكية، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002م
- (38) والاس مارتن، نظريات السوء الحديثة ت/ حياة جاسم محمد، للجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م
- (39) وليد الضحلي، دراسات في تعدي النص، للجلس الأعلى للثقافة
- (40) هانس روبرت ياكس، جمالية الفلكي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ت رشيد بحدو، للجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد 484، ط 1، 2004م

#### المجلات العلمية

- (1) يشهر القمري، مفهوم التداخل بين الأصل والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، 989م.
- (2) جمال صدوقي، التسميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، للجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ط 1، ع 3، 997م.



3) محمد حسن عبدالجنان: مستوى الشكل في  
الرواية المصرية، فصول، العدد 59، 2002م

وأيقا: الملحق:

1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت،  
ط 2، 992م

2) مجمع اللغة العربية: المعجم الراسخ الجرم  
الأول والثاني

خلاصة: المراجع الأجنبية:

1) Genette Gerard: Seuils, ed Seuil. paris  
198

2) Genette Gerard: Figures IIIed, paris, 1972

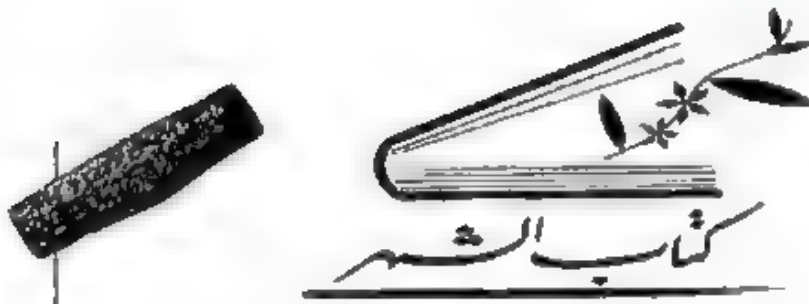
3) Les Hock, marquée, Titre, maison 982

4) Georgewa tson, the story of the novel  
london psa emillar press 1979

\* \* \*



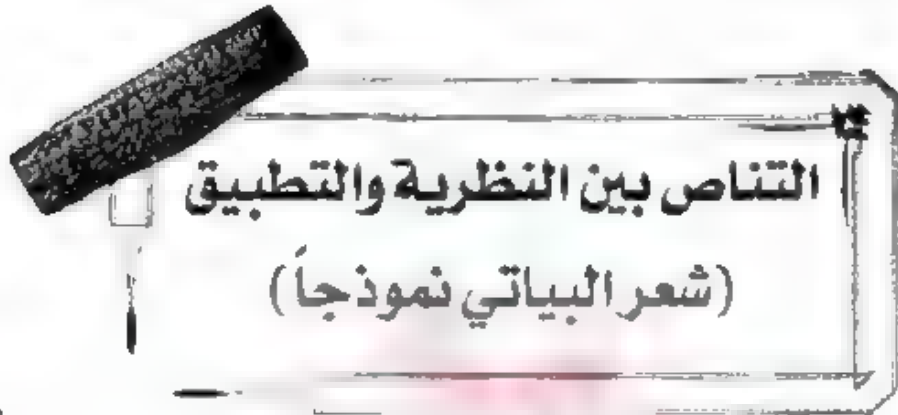




## التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجاً)

عرض وتقديم : محمد سليمان حسن





## التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجاً)

× عرض وتقديم: محمد سليمان حسن

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «التناص بين النظرية والتطبيق.. شعر البياتي نموذجاً»، الكتاب من تأليف الباحث الدكتور «أحمد طعمة حلمي». يقع الكتاب في ٣١٧/ صفحة من القطع الكبير. تقدم عرضاً له بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.



### التناص في النقد الغربي

يعزو كثير من النقاد ظهور مصطلح التناص إلى تأثير المدرسة البنيوية على دراسة النص الأدبي. هذا المصطلح ظهر للوجود فعلاً على يد (جوليا كريستيفا) في بحوثها التي كتبتها بين عامي ١٩٦٦-١٩٦٧؛ ومن ثم تبنته جماعة (تيل كيل Tel Quel) النقدية، وانتشر بعد ذلك في المعامل النقدية بسرعة كبيرة، واستخدمته مدارس كثيرة: تفكيكية وبنوية وسيميولوجية وأسلوبية وتفسيرية. إذا كانت نظرية التناص مدنية، في نشوئها وتأسيسها لكل من (ميخائيل باختين) و(جوليا كريستيفا)، طابع الفصل الأول يعود إلى (شكولوفسكي) أحد أقطاب المدرسة الشكلانية الروسية. أما (باختين) فلم يستخدم مصطلح (التناص Intertextuality)، وإنما استخدم مصطلح (الحوارية Dialogism)، على حين أن (جوليا كريستيفا) استعنت هذا المصطلح (التناص) عند تقديمها لكتاب (باختين) عن (ديستوفسكي). على هذا فإن جميع النصوص عند (باختين) وليدة نصوص أخرى. وإن أي عمل أدبي، لا بد أن يتوافر على علاقة حوارية مع غيره من النصوص. فكل نص صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية. ويميز (باختين)، ثلاثة طرق لحضور خطاب

أدبي في خطاب آخر وهي: التهجين، العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات، الحوارات الخالصة. ولعل معظم الدراسات التناصية التي جسدت من بعد (باختين)، لم تخرج عن الأسس التي خطها هو.

أدخلت (كريستيفا) مصطلح (التناص) ضمن عدة بحوث كتبتها بين عامي ١٩٦٦/ و ١٩٦٧/ وأعدت نشرها في كتابها (سيميوثيك) و(نص الرواية) متأثرة في ذلك بأعمال (باختين) حول الحوارية. والتناص عند (كريستيفا) يتشكل ضمن ما أسمته بالإنتاحية النصية. فالنص يُخلق اعتماداً على نصوص سابقة عليه. ينفي (أريفي) في دراساته وجود نص مرجعي، فكل نص هو نص متداخل. ولذا فإن (أريفي) يؤكد ضرورة إحلال التناص محل دراسة النص. ويشير (أريفي) على أن هنالك نوعين من التناص: التناص في المعنى، والتناص في التعبير. وقد نهى (ريفاتير) التناص بوصفها مرتبة من مراتب القراءة التأويلية. وينتهي (ريفاتير) إلى أن الكلمة أو العبارة لا يمكن أن تكون شعرية، إلا إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفاً. أما (أنطون كمينيون) فإن التناص عنده يعني: إعادة إنتاج لقول (النص المستشهد به) مقتبس من النص الأصل بإدراجه



في نص الاستقبال. وكل كتابة، عندما لا تعدو كونها تعليقاً أو شرحاً، أو استشهاداً يؤكد (تودوروف) فكرة (تيتانوف) حول نظرية المحاكاة الساخرة، التي يؤكد فيها (تيتانوف) استعالة الفهم العميق لنص من النصوص لديمستوفسكي، من دون الرجوع إلى نصوص (غوغول). ويسمى (تودوروف) نص ديمستوفسكي بالسجل المتعدد القيم أو الحوارية. ويشير (جيرار جينيت) إلى ما يسميه (النص النصي).

تأكيداً لفكرة موت المؤلف يرى (رولان بارت): أن كل نص هو تنافس مصنوع من نصوص أخرى موجودة فيه، ولكن بمستويات مختلفة. ويذهب (دريدا) فكرة التنافس بوصفها ركناً مهماً من أركان (النفكيكية Deconstruction) التي أرسى قواعدها هو وزملاؤه في جماعة (تيل كويل Tel Quel). ويسأل (ليتش) في تحليله لنص (دريدا) هذا أن يحدد على وجه التقريب ما يحويه كل نص من تنافسات. وينطلق (جوزيف ويدل) من مبدأ الهدم والبناء الذي تقوم عليه النصوص، ويقدم لنا (هارولد بلوم) دراسة عميقة حول الكتابة تحت سلطة النصوص السابقة. ونصل إلى (ليتش) إلى أن كل نص هو حتماً نص متداخل (متنافس)، ولا وجود للنص

البريء، الذي يغلو من هذه المداخلات.

#### التنافس في النقد العربي

لو عدنا إلى النقد العربي القديم، لوجدنا أن جذور مصطلح التنافس تضرب في أعماق الموروثين العربيين النقدي والبلاغي. النقد العربي القديم أشار إلى عدة مصطلحات نقدية وبلاغية. ومن هذه المصطلحات: الاقتباس، التضمن، السرفعة، المعارضة، والمناقضة. والقاسم المشترك بينها وبين التنافس، هو فكرة انتقال المعنى أو اللفظ أو كليهما، أو جزء منهما من نص إلى آخر، مع اختلاف في المقصد والغاية.

إن عملية الإسداء، لا بد أن تتركز على عمل سابق، ولول تلك الأدوات هو استيعاب نتائج السابقين وتجاربهم. والشاعر الذي لا يعتمد على نتائج غيره، ولا يحفظ الكثير منها، ليس بشاعر كما يقول (ابن خلدون).

فالافتباس في النقد العربي القديم، نوع من المعونات العظيمة، الهدف منه إعلاء نوع من القداسة على النصوص المقتبسة، وإظهار براعة الشاعر ومقدرته.

والتضمنين صورة من صور الاقتباس على صعيد العلاقات التنافسية، مع التقرق بشأن الاقتباس يشف عند القرآن الكريم





## التنصيص بين النظرية والتطبيق

د. محمد عبد الله بن عبد الله

النص الشعري في بنائه، ولا نجد لدى (نعيم الهايك) تكريماً محدداً لمصطلح التنصيص وإنما (صور التنصيص).

مصادر التنصيص في شعر البيهقي..

يأتي التنصيص في شعر البيهقي بمصادر عدة تنوعت بين: الأسطورة، الدين، التاريخ، التراث الشعبي، الأدب، التصوف، وسنقدم نموذجاً لهذا التنصيص من النماذج السابقة، ألا وهو (التصوف):

توجه الشعر العربي المعاصر إلى التصوف، هرباً من واقع مادي واجتماعي وسياسي ملأه، وبعثاً عن عالم أكثر روحانية وشفافية وسفاء، تعبر فيه قوة المادة أو تنوب. والتصوف عنصر مهم من عناصر

والحديث، على حين ينصرف التضمين إلى الشعر عموماً.

وأما المصرفة فهي التمييز بين ما هو مبتكر ومبتدع عن التقليدي الذي يعتمد على إبداعات الآخرين.

والمعارضة والمناقضة فتتبعان إلى التنصيص، بوصف الأولى محاكاة، والثانية محاكاة ساخرة.

ولعل من أوائل الدراسات النقدية العربية المعاصرة، التي أدخلت مصطلح التنصيص، دراسة «فريال جبوري عزول» في تحليلها لقصيدة الشاعر (محمد عفيفي مطر) بعنوان (قراءة).

ويشكل مصطلح التنصيص من منطق تشريحي، أهمية كبرى لدى (عبد الله الفداهي) الذي يستخدم مصطلح (تداخل النصوص). ويقدم لنا (محمد مفتاح) دراسة دقيقة ومفصلة، من ناحيتي التقدير والتطبيق، لمصطلح التنصيص، ولا نجد لدى (صبري حافظ) تعريفاً خاصاً، لكن، يناقش الطريقة التي تتم بها عملية التفاعل التنصيصي، ولا ينفرد (توفيق الزبيدي) بتعريف وإنما يورد تعريفات سابقة، ويقول (ابراهيم رماني) مصطلح التنصيص في دراسته (النص الغائب في الشعر العربي الحديث) ويعني، مجموع النصوص المستترة التي يحتويها



التجربة الشعرية المعاصرة، وذلك لارتباط التجربة الشعرية المعاصرة بالتجربة الصوفية. وقد أكد (صلاح عبد الصبور) أن كلتا التجريبتين، الصوفية والمعاصرة، تبحثان عن غاية واحدة وهي العودة بالكون إلى صفاته واتسجابه.

وتجلى مظاهر التصوف في الشعر العربي المعاصر في عدة نقاط، أبرزها: الحزن العام، الإحساس بالفقرية والضيق النفسي، ارتهاج الشاعر لعالم الأرواح، اتحاد الصوفي والشهيد والشاعر، الحلونية الكونية، الظمأ النفسي، المزج بين المحسوس والمنتخيل.

لقد قرأ البياتي منذ جماعته الشعرية أشعار كبار الصوفية، بحيث شكلت تلك الأشعار المصدر الأول في تكوينه الثقافي. وقد اعترف البياتي بذلك، إذ يقول: «ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجاسي، وجلال الدين الرومي، ومريد العطار والخيام، وطاغور...». فتعمق في لغة القوم ومصطلحاتهم. وقد انعكس ذلك في قصائده كثيرة له، من خلال استخدام مفردات أو تعابير أو عبارات صوفية، أو لغة الإيحاء والإشعاع والرمز. كما استحضر بعض الشخصيات الصوفية. مما دعاه إلى تمثل بعض النماذج من تلك التجربة.

يقول البياتي في قصيدته (عين الشمس أو تحولات محبي الدين بن عربي):  
فكل اسم شارد، ووارد أذكره، عنها أكني،  
واسمها أعني  
وكل دار في الضحى أديها، فدارها أعني  
توحد الواحد في الكل  
والظل في الظل.

يتحقق التأسي في المقطع السابق، من خلال توظيف عبارة محبي الدين بن عربي «فكل اسم أذكره في هذا الجزء»، فعنها أكني، وكل دار أديها، فدارها أعني.

ويعتمد البياتي في نص شعري آخر له إلى استعمال بعض أبيات مثوي جلال الدين الرومي. يقول البياتي في قصيدته (مرثية إلى ناظم حكمت):

«أسخ إلى الناي ينس راويها» / قال جلال الدين / الناري / الناي / وفي تواضع الحب / والحرزين / الناي يحكي عن طريق طافح بالدم / يحكي مثلما السنين / «شبرين» يا حبيبتي / «شبرين» / دار الزمان / احترقت فراشتي... / تخضن الجبين / والظلمة المصباح، لكني مع السارين / مع المحبين، مع الباكين / أحمل أكفائي».

يستحضر البياتي في المقطع الشعري السابق ثلاثة أبيات لجلال الدين الرومي. يقول جلال الدين:



استمع للنأي كيف يقص حكايته، إنه يشكو آلام الفراق.

إن صوت النأي هذا تار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه مثل هذه النار.

إن النأي يروي لنا حديث الطريق، الذي ملأته الدماء، ويقص علينا قصص عشق المجنون..

وتزخر مجموعات البياتي الشعرية بالكثير من المفردات الصوفية، كالخمر، والساق، والنمل، والسكر، والفزالة، والحزفة، ففي قصيدته (عين الشمس) يقول البياتي:

كلمني السيد والعاشق والمملوك، والبرق والسحابة، والقطب والمريه / وصاحب الجلالة / أهدي إليّ جعد أن كاشطني فزالة.

إن الفزالة في الاصطلاح الصوفي كناية عن الوصول إلى الحقيقة، أو الكشف الإلهي.

ويحاول البياتي إخضاع تجربة جلال الدين الرومي الصوفية لتجربته هو، إذ تفو (عائشة) البياتي رمز الحب الأبدي عنه محبوبه جلال الدين الأتيرة. يقول البياتي في قصيدته (قراءة في ديوان شمس تبريز):

قالت صائفة للنأي الباكي، من يقتل هذا الشاعر أو يعتقه

التناسي بين النظرية والتطبيق

من نار الحب الأبدية. هاهو ذا نؤمل في السكر

وأصبح بي مجنوناً، وأنا أصبحت به.. أيضاً مجنوناً، وأنا أصبحت به.. أيضاً

وكلانا مجنون سكران

يبحث عن وجه الأخرى في الحان.

لقد استطاع البياتي أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية، ودلالاتها الفاعلة، وأن يستخلص السمات الدالة والمعالة في هذه التجربة، وأن يمثّلها جيداً في شعره، ممحلاً إيّاها بعض جوانب تجربته الشعرية الخاصة، كما كان تصوف البياتي انعكاساً لاستمرارية الغربة والنفي. وقد استطاع البياتي من خلال قصائده الصوفية، أن يتحرر من رقة الجمود، ليوصل إلى عالم المطلق، وأن يتحرر من قيد الذات، ليصل همه بهوم الآخرين.

أشكال التناسي في شعر البياتي..

توعدت أشكال التناسي لدى البياتي. وهو وإن لم يخرج عن انشائات المتداول لدى الشعراء في زمنه، إلا أن الخصوصية كعنت في طريقة تناوله لأشكال التناسي، وتوظيفها في النص الشعري، أما أشكال التناسي فهي: التناسي الاقتباسي، التناسي الإشاري، التناسي الامتناعي، التناسي الأسلوب، تناسي الشخصيات. سنتناول في دراستنا هذه



نموذجاً تناسياً واحداً، كمثال على ذلك، وهو (التناسق الاقتباسي).

#### أ- التناسق الاقتباسي،

لا تنشأ عملية الإبداع من فراغ، إذ لا يمكن لأي مبدع أن يتعلق من الفراغ أو اللاشيء. والبياتي، كثيراً ما كان يستحضر بعض النصوص الشعرية إلى إغناء تحريره الشعرية الخاصة، وربطها بتجارب سابقة، تحصل بعض صفات التجدد والاستمرارية. إن كمّاً غير قليل من شعر البياتي مقتبس من نتاجات سابقة. ويمكن أن نرد التناسق الاقتباسي في شعره إلى ثلاثة أشكال:

#### ١- التناسق الاقتباسي، الكامل المتضمن،

وهو أن يعتمد الشاعر إلى نص مستقل ومتكامل بذاته، فيقتطعه من سياقه السابق، ويضعه في نصه اللاحق على حاله، من دون أن يغير في بنيته الأصلية. وسواء في ذلك، أوضعه ضمن علامتي تنصيص أم لا. وأجلى نص شعري نجده في قصيدة البياتي (كلمات إلى الحجر). ففي المقطع الثالث منها المعنون بـ (قال طرفة بن العبد) يقتبس البياتي أربعة أبيات من معلقة طرفة بن العبد. يقول البياتي:

«وما زال تشربني الخمرور ولذنتي  
ويبعني وإنطافي طريقي ومئلدي

إلى أن تعامتني العشيرة كلها  
وأهردت إطراد البعير المعبد  
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي  
هذهني أبادرها بما ملكت يدي».

#### ٢- التناسق الاقتباسي الكامل المحو،

وهو أن يعتمد الشاعر إلى نص مستقل ومتكامل بذاته، فيقتطعه من سياقه، ويضعه في نصه اللاحق، بعد أن يغير في بنيته الأصلية، فيزيد فيها أو ينقص، ويقدم فيها أو يؤخر. ومن الأمثلة لدى البياتي قصيدته (النبوة) يقول البياتي:

**تأكل الحرة شديها إذا جاشت، وفي أرض  
الملوك الفقراء  
زهرة الدفلى على جدول ماء  
نتعري في حياء**

والبياتي في المقطع الشعري السابق، يقتبس مثلاً معروفاً: «تجوع الحرة ولا تأكل بشديها».

#### ٣- التناسق الاقتباسي الجزئي،

وهو أن يعتمد الشاعر إلى نص نثري أو شعري، فيقتطع منه عبارات، أو جملاً، أو تراكمب جزئية غير مكتملة، ويضعها في نصه اللاحق. وهذا النوع من التناسق الاقتباسي موجود لدى البياتي في قصيدته (الجرادة الذهبية) يقتبس البياتي جزءاً من معزيت المعري المشهورة:



## إن حزناً في ساحة الفوت

أضواء سرور في ساحة الميلاد

يقول البياتي:

بكي أبو العلاء

وهو يراني ميتاً حياً، وحيماً ميتاً في ساحة  
الميلاد.

ونستنتج مما سبق، أن جميع تلك الأنواع  
من التنصيص الاقتباسي موجودة بكثرة في  
شعر البياتي، غير أن أكثرها حضوراً هو  
التنصيص الاقتباسي الجزئي.

الخصائص الفنية للتنصيص في شعر  
البياتي..

تنوع الخصائص الفنية للتنصيص في شعر  
البياتي بتنوع موضوعاته، وألبه أو أسلوب  
الكتابة الفنية لديه. وقد برز هذا التنوع  
في الخصائص التالية: الترميز، الاعتماد  
على اللاشعور الجمعي، إثارة الوعي، إثراء  
الموقف وتعميق الفكرة، تناول موضوع  
إثارة الوعي كنموذج.

كان للانكسارات السياسية والاجتماعية  
والثقافية منذ النكبة عام /١٩٤٨/ حتى  
نكسة حزيران /١٩٦٧/ أثر كبير في توجيه  
شعر البياتي نحو الثورية والتمرد وفي طبع  
شعره بطابع الالتزام، وانطلاقاً من شعوره  
بواجبه، فقد توجه البياتي في كثير من  
قصائده مغامراً ووعي المثقفي وإحساسه.

## التنصيص بين النظرية والتطبيق

وقد اعتمد البياتي في إثارة الوعي التنصيص  
والمجتمع على عنصر التعرية، إذن، فإن  
للتنصيص هنا فعلاً تحريضياً وتبهيهاً في أن  
معاً، حيث يخاطب البياتي فئة معينة، أو  
طبقة خاصة من المجتمع، كالعامل والفلاح  
والبرجوازي. يقول البياتي في قصيدته /  
سنة أبي العلاء/..:

«إذا أردتم سادتي، فالأرض لا تدور/  
ولا يغطي نسطها الديجور/ ولا تضم هذه  
القبور/ إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور/  
وكل ما كان وما يكون/ مقدر مكتوب/  
هانتهم الأسياد/...»

والحقيقة إن هذا المقطع مرتبط بالمقطع  
الذي قبله وهو (الضمد) الذي يتحدث فيه  
البياتي عن الضفادع أنصاف الرجال، أتباع  
السلطين والحكام، غير أبيهن بالطبقات  
المقيمة الجائفة المسحوفة.

والبياتي/ المعري في بداية المقطع السابق  
(ولكن الأرض تدور) يظهر بأسلوب سافر  
مذهناً لهذه الملطة، فيقول مغامراً هؤلاء،  
الحكام والتسلطين:

«إذا أردتم سادتي، أقول/ ما قاله  
الشاهر للسلطان/ صبر صبور القهر  
والهوان/ فنحن بركان بلادخان/ وثورة  
ليس لها أن/...»

وإذا كانت الغاية من التنصيص في كثير من



شعر البيهاتي هي إثارة وعي الناس ومخاطبة عقولهم وضمائرهم، فإن ذلك لم يكن يظهر دائماً في صورة مباشرة، فالبهاتي كثيراً ما كان يمرض بعض اللوحات، دون أن يعمد إلى أسلوب التقرير المباشر، ولعل هذا ما نجده في قصيدة (المرتزة) يقول البيهاتي:

الشعارات التي تكتسبها الريح / على  
أرضة الليل / وأنواء الجوانث / ووصاف  
السلطين، وعداحو اللوك / ذكروني  
بالطواويس التي باضت / على الأوتاد / في  
أعراس هارون الرشيد / ..

يظهر التنافس في المقطع السابق من خلال استدعاء شخصيات هارون الرشيد والبيصري وكافور والمعاليك، التي تمثل رموزاً سلبية لدى البهاتي ولعلنا أدركنا، من خلال قراءتنا للنماذج الشعرية السابقة، أن الكثير من قصائد البهاتي، تمتلك فعلاً شعرياً واعياً، هدفه التأثير في الوعي الاجتماعي، وجعله قادراً على البعث الدائم المتعدد، ومن ثم القضاء على أشكال القمع والاستلاب والظلم كافة.

الخاتمة..

حاول المؤلف في كتابه هذا، معالجة قضية التنافس في شعر البهاتي، من جانبين، نظري نقدي، وتطبيقي عملي، وقد توصل المؤلف في الجانب النظري إلى القضايا التالية:

- ١- هبما يخص النقد الفريي توصل الباحث إلى الإشارة، أن مفهوم التنافس كان موجوداً بكثرة لدى كثير من النقاد، لكنه لم يظهر إلا على يد جوليا كرسيفيا، ثم اتسع ليشمل معظم المدارس النقدية الأدبية.
- ٢- أثبت البحث وجود مصطلحات نقدية وبلاغية عربية تحقق التنافس مفهوماً.
- وتحركات القراءة التحليلية لتكشف عن مدى تحقق ظاهرة التنافس في شعر البهاتي من خلال:
- ١- افتتاح شعر البهاتي على مصادر ثقافية متنوعة
- ٢- تمديد طرق حمور تلك المصادر لدى البهاتي
- ٣- هدف التنافس في تفجير الطاقات الكامنة في تلك المصادر،
- ولعلنا نستطيع بعد هذه الدراسة التنافسية لشعر البهاتي أن نسجل ما يلي:
- ١- تحمل معظم الإشارات التنافسية دلالات الانبعاث والتجديد والثورة والمعاناة والألم.
- ٢- أحياناً تكون إشارات التنافس من غير هدف أو غاية.
- ٣- تخرج طبيعة التنافس لدى البهاتي بين الوضوح والغموض.



علم النفس السياسي «، الكتاب من تأليف مجموعة من المؤلفين قام بترجمته الأستاذ «عبد الكريم ناصيف»، يقع الكتاب في /٤٥٢/ صفحة من القطع الكبير، يتناول الكتاب في مجموعته ثلاثة ميادين فكرية هي: السياسة، السيكلوجيا، والنقطة، كما يحاول أن يستكشف أسس الثقافة الأحادية والتعددية.

المعجم النقدي في علم الاجتماع؛ صدر حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب، كتاب تحت عنوان «المعجم النقدي في علم الاجتماع» يقع الكتاب في جزأين، في حدود /١٠٠/ صفحة من القطع الكبير، الكتاب من تأليف الباحثين «ريمون بودون وفرانموا بوريكو» قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ الباحث «وجيه أسعد»، ينظم هذا المعجم ويجمع الأسناتف الكبرى من الظواهرات الاجتماعية مثل: الأيديولوجيا والدين والنزاعات، ونماذج أساسية في التنظيم الاجتماعي مثل: البيروقراطية والأحزاب. فضلاً عن مفاهيم رئيسة بعلم الاجتماع مثل: كاريزما، هيئة، منظومة، إضافة إلى نماذج إرشادية، ومسائل نظرية أساسية مثل: البنيوية، السلطة، علاوة على قضايا استمولوجية مثل: معرفة، تنبؤ...

- ٤- ترتبط إشارات التنافس باليدولوجيته الاشتراكية الواقعية.
- ٥- إشتال قصائده بالرموز الأسطورية والدينية والتاريخية.
- ٦- التكرار الإشاري التنافسي في مواضع عدة من قصائده.
- ٧- أدى هذا التكرار إلى شيء من النمطية وعدم الجودة.
- ٨- تغير الدلالات التنافسية تبعاً للموقف أو الحالة النفسية الشعورية التي تسيطر عليه.

## إصدارات

تاريخ الكتابة؛ صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «تاريخ الكتابة» الكتاب من تأليف «دونالد جاكسون»، قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ «محمد علام خضر». يقع الكتاب في /٣٠٠/ صفحة من القطع الكبير. يعد المؤلف واحداً من رواد فن التخطيط في العصر الحديث، ورائداً من رواد أحياء اهتمامات فن الخط في الولايات المتحدة، ويعمل أستاذاً زائراً في عديد من الجامعات الأوروبية.

علم النفس السياسي؛ صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «





# الدراسات والبحوث



## التناص

### بين النقد القديم والنقد الحديث |

علاء الدين حسن

تكلام بمعنى الأفكار والتقاليد والاشكال والاساليب والصور و الحياة وكل شخص هو مصدر لبس أو عبوس آخر. وقد قال علي بن ابي طالب كرم الله وجهه: (لولا الكلام يصاد لنقد). ولعل اهم ما ينبغي علب ان نمحصه هو حركة الكلمات.. فالكلمة ترن رنيناً كثيراً. وقد تذكر بتعويضتها.. وقد تتبع طاقاتها الكثيرة فلا تكاد تقف عند حد قريب.. حركة الكلمات حركة عجيبة تنوذب، لكنها لا تعني- في تقدير البلاغة الاحتياط



وفي تقدير حركة الكلمة كانت الاستفادة  
صنوعة عقلية وحقيقية.. فلسفة الكلمة في  
البلاغة هي فلسفة الحياة.. ولهذا كانت  
حركة الكلمة هي حركة الميزان حتى يهدأ  
ويستقر<sup>(١١)</sup>. ووجود الكلمة كثيراً ما يكون  
بنائاً إلى ما يرجوه الإنسان من هدى وشفاء،  
ونور وضيء، وحياة تحيا بها القلوب<sup>(١٢)</sup>. وقد  
قال الرسول (ص) مثباً على الكلام الذي  
يتحرى فيه صاحبه ما يجب أن يتحرى: «إن  
من البيان لسحراً»<sup>(١٣)</sup>.

وكم من كلمة أقامت حصارة وأضربت  
فكراً وأحيت قلوباً.. وكم من كلمة فرقّت  
وأفسدت<sup>(١٤)</sup>، ما لها من قُرْبٍ<sup>(١٥)</sup>.

والكلام هو الترجمان والدليل والمبرهان  
على عقل الإنسان<sup>(١٦)</sup>. والكلام هو وعاء  
المعنى ورسوله إلى القلوب والعقول<sup>(١٧)</sup>  
فيجلب القول كلمة ثورة في مبنى<sup>(١٨)</sup>.

والكلام من أيسر الأعمال على الإنسان،  
لكنه الأخطر في حياته<sup>(١٩)</sup>. وبالكلمة يبني،  
وبها قد نهدم<sup>(٢٠)</sup>. إنها أمانة ومسؤولية  
ورسالة مقدسة نابعة من الصميم.. واحد  
يتطلع منه إلى الأفق البعيد<sup>(٢١)</sup>. والكلمة  
هي الأصل<sup>(٢٢)</sup> ومنذ أكثر من ألف سنة وضح

القاضي الخرجاني في «الوساطة» ما مفاده  
أن دماثة الكلام يفدر دماثة الخلقة<sup>(٢٣)</sup>.  
ما قبل التناص:

وانتا في أشد الحاجة إلى أن تبحث عن  
عاطية بعض الكلمات أو قوتها التي تحتفي  
وراء القوالب والأنماط<sup>(٢٤)</sup>. فإذا وقعا  
عند مدلول «النص» وجدناه هو المنتهى،  
ويقال: بلغ الشيء نصه، أي: منتهاه<sup>(٢٥)</sup>.  
والنص كشف وإظهار، وهو في اللغة: إيضاح  
وعاية.. وهو سلسلة من الكلمات تؤلف  
بعبارة حميدة في اللغة.. وكل مقطع لغوي  
مشغول وهو وظائف التواصلية والتجريبية،  
وله اتجاهه ويحدد الدلالة.. وإلى ذلك  
نرجع لـ

ويحدد البعض مفهوم النص بأسس ثلاثة  
هي: التعبير والتحديد والخاصة اليمينية<sup>(٢٦)</sup>.  
ويعرّف رولان بارت<sup>(٢٧)</sup> النص على  
أنه السطح الطاهري للنتاج الأدبي.. ينسج  
الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة: بحيث  
تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى  
ذلك سبيلاً. ويطلق ويكور<sup>(٢٨)</sup> كلمة نص على  
كل خطاب تمّ تثبيته بوساطة الكتاب.. وهذا  
التثبيت - بحسب هذا التعريف - هو أمر  
مؤسس للنص ذاته ومقوم له.



الإنسان. والسيوية نفسي النفسية واكتشاف العلاقات داخل النظام.. والمتناقضات في البنيوية تتراص وتجاور.. هي موقف عدم الانغماس في المظاهر الإنسانية.

وبمرحان يياجييه<sup>(١٧)</sup> ثلاث خواص للبنية، وهي: الكلية، والتحول، والتحكم الذاتي. وذهب جاك ليمهارت<sup>(١٨)</sup> إلى تراجع البنيوية: لأنها اعتدت على أطروحات راديكالية بهدف قطع المتاح الأدبي عن جميع الأشكاليات التاريخية والاجتماعية.. وما ذلك لا لتعرض منطقها على النص.

والنص في النقد البنيوي هو عالم معقد سمهد شرعيته من صياغته، وإعلاقه مسند هل لفته، ولدا يذهب رولان بارت<sup>(١٩)</sup> إلى القول بأن الكتابة الأدبية ليست سوى كلام فقط

#### كل نص هو تنصيص:

ويذهب أصحاب التنصيص، ومقدمتهم الباحثة الفرنسية حوليا كريستينا التي تبلور لديها المفهوم بين عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٧.. يذهب هؤلاء إلى أن أي نص يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في بنيته، نتذكر بعضها، ولا نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكلت هذا النص الجديد، وأن

ولما كان النص الأدبي مبنوياً إلى جهات وشعوب ودول العالم، فإنه يسمى له أن يكون جامعاً لتجارب إنسانية، براعي فيه الناقد مستويات التلقي مع الحفاظ - قدر المستطاع - على شمولية النص.<sup>(٢٠)</sup>

#### وصول إلى التنصيص:

بعد هذا يحق لنا أن نقف عند ضالتنا. ألا وهي: (التنصيص) فإذا تأملنا هذه الكلمة، علمنا أن النظرية التي صاغها الروسي باختين تقوم على فكرة حوارها أنه لما كانت الحوارية مع كلام الآخرين هي علاقة في حوارها متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الحوار، فإنها لا يمكن أن تستطیع ان تتشابه تشابكاً وثيقاً إلا أن يصبح من الصعب عند التحليل الأسلوبية أن نميز بين طريقتي هذه العلاقة<sup>(٢١)</sup>، ونظرية الحوارية التي دعا إليها باختين تعد في الواقع - مقدمة أساسية في ولادة مفهوم (التنصيص).

#### التنصيص اصطلاحاً:

إن التنصيص مصطلح معاصر ينتمي إلى ما بعد السيوية<sup>(٢٢)</sup> التي ظهرت في زمن انتصار الآلة على الروح انتصاراً ساحقاً، إلى حد جعل البنيويين انهم يعلمون موت





لكننا نحتاج لعدد  
كثير من النصوص  
المحترسة في  
الذاكرة القرائية،  
وكل نص هو جنماً  
نص متناقص، أو  
تعبير كريستينا  
كل نص هو  
امتصاص وتحويل  
لكثير من نصوص  
أخرى<sup>(١٠)</sup>  
وبرغم أن

التناسق<sup>(١١)</sup> يمكن

أن يعني تقاطع النصوص الأخرى في نفس  
موضع المحصن، ولكن قد يطلب أن يسرد  
أثر نص غائب على النص المائل، ويتضح  
تأثيره به بصورة شاملة خاصة في الشعر،  
عندما يشترك النصان في الورد والروي  
وبعض المقاطع، وهو ما نسميه بالتناسق  
الكلبي، ويمكن أن تحلله المعارضات، وذلك  
تناسق جلي، بينما ثمة صرب ثانٍ غمي يقوم  
على إبراز أثر نص مسبق في نص لاحق،  
لكنه لا يشترك معه في الروي وإن اتفق معه  
في الوزن وبعض الأمارات الفنية

نورد لك بعضاً من تناسق /جوشي/ يتغلل  
في استعادة النص المائل من نص غائب  
بصورة حزنية، يمثلها الاشتراك في مقطع،  
أو توظيف دوال معينة، وفي المستويات كلها  
تتغلل شخصية النص المائل برغم تأثره  
بالنص الغائب، لما يتميز به المبدع نفسه،  
ويقصد بالنص المائل: النص موضع المحصن  
في مقابل النص الغائب.

ويقتر التمكنون — ومعهم  
السيمبائيون<sup>(١٢)</sup> أن لا وجود لنص مستقل  
استقلالاً كاملاً، وكل نص — هو في حقيقته  
— محتل احتلالاً دائماً لا مفر منه، مادام



ويتحرك ضمن معطى لغوي موروث وسابق لوجوده أصلاً، ويشتمل على مناح ثقافية ومعرفية مهيمن عليه، فكل كتابة -إد- هي تأسيس على أنقاض كتابة أخرى بشكل أو بآخر. أو قل: إنها خلاصة لكتابات أخرى سابقة بها.

ويشير التنافس أيضاً إلى أن النص لا ينشأ من فراغ.. إنه تفاعل مع الكلام، وقد كانت الكلمة أولاً، ثم تفرعت وانتشرت وتوعدت فأصبحت كلاماً. ولهذا المصطلح في العربية اشتغاقات عدة مرث بعضها، منها تدخل النص، والنص العائى، ونصائر النصوص، والتعدي النصي.. وغيرها<sup>٦</sup>.

#### ارتقاء النص.

ولقد استطاع العروسي وولان بارت أن يعمق مصطلح التنافس.. فالنص -في نظره- ما هو إلا ناسج يعيد كتابة نص كان حاصراً بطريقة ما، وكل نص هو نسج من اهتمامات تتحد من مصادر ثقافية مختلفة<sup>٧</sup>.

أما جيران جيميت فهو أكثر النقاد المعاصرين توسعاً في مصطلح التنافس واشتغاقاته: حيث يذهب إلى أن موضوع الشاعرية ليس النص في حالته الانفرادية،

#### النص، النص العائى، النصائر، النص:

ويشير هذا المصطلح إلى تداخل الأمكنة وتفاعلها فيما بينها وكما يبدو فقد صيغ استناداً إلى التنافس النصي، أي: تداخل النصوص المتنوعة والمختلطة في نص واحد وتقاطعها.

أما القنطري، فهو يعرض الدلالة النصية، ووفق هذا المفهوم يبدو النص مصفاً مكثفاً بالدلالات المتنوعة،<sup>٨</sup>

ويمكن القول حسب د. خليل موسى<sup>(٩)</sup> بأن التنافس حركة تفاعلية يتضمن أصواتاً مختلفة تتجاوز، ويشتمل على نصوص من



الماضي والحاضر... من الآن والآخر..

ويطلق المصطلح أساساً من مقولة  
محوها أنا قراء قبل أن تكون كتاباً  
والكتاب عندما ينشئون النصوص الخاصة  
بهم، فهم إنما يطلقون من المصنوع التي  
سبق لهم أن تمثلوها فيما انصرف من أيام  
حياتهم<sup>(٦١)</sup>

وفي رأي الدكتور: سمر الفيصل<sup>(٦٢)</sup>  
التناص هو اعتماد نص على آخر، أو على  
أكثر من نص.

وهكذا فإن التناص يتصل بمفاهيم  
الامتصاص والتحويل الحدي أو الحرفي  
لتعدد من المصنوع المبدع بالعمل و  
الرفض في نسج النص الأدبي المحدث<sup>(٦٣)</sup>

#### تحليلات وأشكال:

الاجترار: وهو تكرار للنص العائب دون  
تغيير أو تحويل، فيظل النص الجديد أسير  
مرجعه، ويعيد النص الثاني مقولات النص  
الأول دونما حوار معها، وهذا لا يعني أن  
النص الأخير لا يقدم عملاً متميزاً عن  
سابقه، ومن أمثلة ذلك: قصيدة (البردة)  
للبيوصيري<sup>(٦٤)</sup> التي يقول في مطلعها

أمن تدكر جيران عدي سلم

مرجت دمعاً جرى من مقله بدم

التناص بين التقدي القديم والتقد الحديث

أم هبت الريح من تلقاء كاظمة

وأومض البرق في الظلماء من إصم

أيحسب الصب أن الحب منكم

ما بين منسجم منه ومضطرم

تولا الهوى لم ترق دمعاً على مقل

ولا أرقى تذكر البيان والعلم

وثمة قصيدة (نهج البردة) لأحمد

شوقي<sup>(٦٥)</sup> وهي أيضاً في مدح الرسول (ص)،

وبدايتها

ريم على القاع بين البيان والعلم

أحل جفك دمي في الأشهر الحرم

وهي القصيدة بعيني جودر أسدا

بأ ساكن القاع أدرك ساكن الأجم

لما رما جدمي النص قائلة

يا ويح جنبك بالسهم المصيب رمي

يا لاني في هواه والهوى قدر

لو شئت الوجد لم تعدل ولم تلم

وكتب حسن محمد شداد قصيدته

الطويلة (عبير الورد على نهج البردة) وجاء

في مطلعها<sup>(٦٦)</sup>

لما تدكرت ذات البيان والعلم

والمنحلى والثقا والحي ذي سلم

فرايد الوجد حتى صرت في قلق

والعين بالحب لم تهدأ ولم تنم



كنتت سري وشوقي إنما درخت

عيناي بالدمع كم في الوجد من ألم

يا لآلمي لا تلمني إنني شعف

لو كنت تعرفني بالحق لم تلم

إن القصائد السابقة كلها تسير على

نمط واحد، وهي معارصات انتلافية،

باعتها الإعجاب بالسابق والانطلاق منه

لموارثه والتساوي معه في الغاية والمطلق

والهدف

الامتصاص وفيه يتعامل النص الحاضر

مع النص العائب، ويسمى الر تدويبه في

النص الجديد، وإعادة تلكسة، فؤ في ر

جديدة، ويمكننا أن نضرب مثالا على ذلك

بقصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،

لأمل دنقش : حيث استند عن الشاعر

أحداثاً وشخصيات من التراث العربي

القديم للتعبير عن التجربة الحيراسة

قلت لهم ما قلت عن قواعل العيار .

فاتهموا عيبك يا زرقاء بالبيوار !

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ..

فاستصحبوا من وهمك الثرثار !

وحين فوجئوا بعد السيف: قابضوا بنا ..

والتمسوا النحاة والفرار !

وحس جرحى القلب، جرحى الروح والمم

لم يبق إلا الموت والحطام والدمار

وصبية مستردون يعبرون بحر الأنهار

وسوءة يسفن في سلاسل الأسر

وبه ثياب العار

الحوار ويقوم على تحويل النص وتغييره.

والمسير في عكس اتجاه النص السابق .. يقول

الشابي<sup>(١)</sup>:

فما السعادة في الدنيا سوى حلم

نساء تصحي له أيامها الأهم

ويقال حوارى خليل جبران

وما السعادة في الدنيا سوى وهم

فإن صار جميعا مله البشر

التنافس الظاهر، ويكون النص العائب

واضحاً في التنافس، والأمثلة على ذلك

هي تلكم المعارصات والمقائص الكثيرة

المتشيرة هنا وهناك .. ومن ذلك قول ابن

المازح

حديثي قديم في هواها وما له

كما علمت بعد وليس لها قبل

وما لي مثل في غرامي بها كما

غدت فتنة في حسنها ما لها مثل



والأمر ذاته بعدم عند الشباب الطريف  
الذي يقول<sup>(١٢)</sup>

حديث غرامي في هواك قديم

وفرط عذابي في هواك نعيم  
« ويشق النقاد عند نوعين من أنواع

النسب

الأول: الداتسي: وفيه يعود الشاعر إلى  
نتائج السابق فيصوغ منه نتائجاً جديداً:  
حيث قد اخل صوره والمأظنه وتراكبه،  
وينتج بعضها عن بعض.. كما حدث - فيما  
أعتقد - للأخطل الكبير<sup>(١٣)</sup> الذي يقول في  
موضع

حللت بمن تساق له الهدايا

ومن حللت بكعبه السدور

وفي موضع آخر يقول

لقد حللت بما أسرى الحبيب له

والثاني: دماء البدن في الحرم

الثاني الخارج: وفيه يستعيد كاتب

من ثقافته وذاكرته بالعودة إلى المصو  
 والمرجعيات الأدبية والأسطورية والأدبية  
الكثيرة، فيخرج منها بعض جديد، وكمثال  
على ذلك يقول محمد عمران<sup>(١٤)</sup>

أعلن أن أجمل الأشياء ما عشنا

وأجمل النساء ما عشنا

الناس بين النقد القديم والنقد الحديث

وأجمل الكلام ما كتبنا

وأجمل البحار ما رأينا

ولا شك أن هذا المقطع يتناص مع ما

قد قاله التركي ماظم حكمت في أعماله  
الكاملة<sup>(١٥)</sup>:

أجمل البحار

ذلك الذي لم يره أحد بعد

أجمل أيامنا

تلك التي لم نعيشها بعد..

وهنا يمكن أن نذهب مع د. عبد الملك

موظف<sup>(١٦)</sup> إلى القول بأن التناسية هي  
تلاقى أفكار، وانضمام أطراف، أو توارد

حواضر

في رؤى القرآن.

واستعان ببعض نألوان القسم التي

وردت في القرآن الكريم، كما نرى لدى أبي

صحر الهدي<sup>(١٧)</sup> في قوله:

أما والذي أبكى وأضحك والذي

أمات وأحيا والذي أمره الأمر

حيث تأثر بالآية الكريمة: «وأنه هو

أضحك وأنكى» وأنه هو أمات وأحيا.

واستحوذت قصص القرآن على مشاعر

العديد من الشعراء.. وكمثال على ذلك

لما أراد جرير أن يمدح أيوب بن سليمان



ولكننا إذا متنا بعتنا  
ونسأل بعدها عن كل شيء  
وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى: «زعم  
الذين كفروا أن لن نبعثوا قُلْ بلى ورنى  
لتبعثن لهم فنبوئهم بما عملتم» وذلك على  
الله يسير..

في النقد العربي القديم:  
إنَّ النقد الأدبي نشاط إنساني يستخدم  
اللغة أداة، لا ليعبّر عن موقف جمالي  
- كما هي حال الأدب - وإنما ليكتب عن  
الأدب، وهو يستند على تذوق النص الأدبي  
والقدرة على تحليله وتقويمه وإصدار حكم  
شأنه، والملاحة بين الأدب والنقد علاقة  
جدلية.

نقد عرف النقد العربي القديم الخاص  
في شكل التصميم، كأن يضمّن شاعر بيتاً  
أو شطراً من شاعر آخر، لسبب أو لآخر، أو  
يضمّن قولاً مأثوراً أو آية قرآنية.. ويكون  
القصد من ذلك في الأحوال كلها قصداً  
بلاعياً، إذا كان القول المأثور معروفاً؛ لأن  
الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور، وإذا  
وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها، فهي  
أحسن شيء في الكلام<sup>(١٦٦)</sup>. والأمثلة الواردة  
في المقرة السابقة دليل على ذلك.

ابن عبد الملك، وحده في قصة يوسف عليه  
السلام معينا ثراً يستطيع الاستماع به للتعبير  
عما يريد.. يقول<sup>(١٦٧)</sup>:

كوبوا كيوسف لما جاء إخوته  
واستعرفوا قال: ما لي اليوم بغير  
الله فضله.. والله وفقه

توفيق يوسف إذ وضاه يعقوب  
في إشارة إلى قوله تعالى: «قال لا تأترب  
عليكم اليوم يغفر الله لكم وهو أرحم  
الرحمين».

وكان النعمان بن بشير الأنصاري (وهو)  
الأكثر تأثيراً واقتباساً من القرنين وتعد  
قصيدته الدالية نموذجاً على ما عول  
ومنها<sup>(١٦٨)</sup>

قد أتاكم مع النبي كتاب  
صادق تشعّر منه الجلود  
اقتبس ذلك من قوله تعالى: «الله نزل  
أحسن الحديث كتاباً متشابهاً ضاهي نفسه  
منه جلود الذين يخشون ربهم»<sup>(١٦٩)</sup>

ويقول الإمام علي بن أبي طالب رضي  
الله عنه<sup>(١٧٠)</sup>

ولو أتانا إذا متنا تركنا  
لكان الموت راحة كل حي



وفي رؤية ما، أصبح النقد الأدبي مساوياً للنصوص التي يدرسها، وغدت الكتابة في مواجهة الكتابة هي جوهر العملية النقدية.

### في الشعر العربي:

والتصميم في الشعر العربي كان معروفاً كذلك. ففي القرن السابع عشر بالكلية، كان ثمة نوع من تصميم عبارات من الكتب المقدسة، أو من أقوال المسيح عيسى ابن مريم عليهما السلام، تكلم العبارات لم تكن تخص على خاصة القراء، وربما لم تكن لتعيب عن الكافة من القراء من دوى المعرفة.

أما في مطلع القرن العشرين، فمفهوم الشعر الإنكليزي تطوراً واضحاً في التصميم اتخذ شكل التناص؛ بحيث نجد في القصيدة بيتاً أو أكثر، أو عبارات متناثرة لشاعر آخر، ولعل أدق مثال على التناص هنا نجده لدى ت. س. إليوت.. في كتاباته الأولى نجد صوراً أو عبارات متعددة يمكن إرجاعها إلى شعراء الرمزية الفرنسيين من أواخر القرن التاسع عشر.. وإشارات إليوت إلى الشعر العربي تجعلنا أمام مفاجأة الكشف إذ وجدنا في كتاباته المنكرة صوراً سبق أن عرضها رامبو أو بودلير أو سان جون بيرس.. أو غيرهم.

التناص بين النقد القديم والنقد الحديث

يقول الناقد الإنكليزي برتراند رسل عن إليوت بأنه مطلق على الأدب الفرنسي برئته، وأدق أمثلة التناص بشكلها الكامل نجدها في أكثر أعمال إليوت شهرة، نجدها في (الأرض اليباب): حيث نجد تصميمات من خمسة وثلاثين كتاباً، وبلغات ست ما سوى الإنكليزية. وهو يشير في هوامشه إلى المصدر الذي ضمّن منه؛ بحيث يقدم النص المضمّن متداخلاً مع الأصل ومتشابكاً معه. وهذا هو معنى التناص بصورته الحديثة التي انتقلت من ألي غير.. ولعل إشارة إليوت إلى المصدر تدفع تهمة السرقه وليثبت لنا سعة أرضيته الثقافية. (روبي عن أبي نواس قوله<sup>(١٥)</sup> ما تفتت بالشعر حتى جمعت لستين من .. عن العرب، فما نالت بالشعراء<sup>(١٦)</sup>).

وربما كان من أوائل من تأثر بالتناص عند إليوت، رائد الحدادة بدر السياب الذي استهوى الوجه الثقافي في (الأرض اليباب)، والسياب الذي ظهر في الحمسيات كان متاح ثقافة تراثية بالدرجة الأولى، إلى جانب ما كان في متناوله من ترجمات عن ثقافات عربية.. وفي (حصار القبور) مثلاً، وكذا في (المومنين العمياء) وسواهما.. يرى الوجه الثقافي يلج على السياب الذي كان يكثر



إيجاد مثيلها في كتابات أدونيس وغيره.. وهذا يرى أدونيس نفسه يقول<sup>١١١</sup> في «صدمة الحداثة» (.. وكما أننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بلغة الغرب نظريات، ومفاهيم، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية ..).

لقد أثار أدونيس مجموعة اعتراضات على أدبه منذ منتصف الستينيات، حتى رأينا الناقد صلاح نيازي<sup>١١٢</sup> قال ذات مرة في «...» الناقد .. بأن الناقد يجد أن «شعر» حداد حين لمي لعدم

ترجمة الأعمال الكاملة للفروني المعاصرة: ايضاً بوصفها، البدي وجد أن «في اللغة قدرة عالية - حين تطرد الواقع واصحة الصورة مكانه»<sup>١١٣</sup>.

#### مقاربة جدائية:

وإذا كانت الدراسات النقدية القديمة قد تناولت التنافس ضمن مفاهيم جد ضيقة، مثل «التأثيرات والأسول والسرقة وغيرها» فإنه اليوم يرتبط بالدرجة الأولى بالارتقاء الأدبي، من حيث أنه عمل تحويل واستيعاب لعدد من النصوص الحاصلة لنص مركزي يحافظ على سيادة المعنى، فداخل

الحديث عن: ت. س. إنيوت، فنحنه معرقاً في التنافس الذي يتخذ هذه شكل التصميم المعروف في التراث، لكنه كان -أيضاً- يكثر من الهوامش والإحالات، سيرا على موال البوت

أن الأرض الياب من انزعجت الإعجاب وأعرت بالاحتفاء لدى الشعراء، هاسهروا بها إلى حد الاندفاع نحو احتذاء النموذج العربي للشعر؛ هاستدت المروعة إلى تغريب التعبير وبصيد الصورة والرمز لدى جمهرة من المعاصرين وأثرت هذه القصيدة تأثيراً عميقاً في تحولات الشعر الحديث

إلى ذلك، نجد أن «نيس» قد اعترافاً بالتطير، إلا أنه لم يكن في ما يظهر إلا «مقلداً» يقول أدونيس: أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفاهيم تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروتهم سطره جديدة وأن يحققوا استقلالهم الذاتي

ولعل الذي يشغل أكثر الباحثين اليوم هو البحث عن صورة أو عبارة أو فكرة لدى بودلير أو رامبو أو مالارميه، ومن ثم محاولة



الكتابة تقوم عملية جد معقدة في إدانة مختلف المصوص المدمجة مع النص الكبير؛ ذلك أن المؤلف قد يدخل دلالة معارضة لدلالة كلام الغير، مما يحمل الكلمة تأخذ مساراً مردوجاً: مسار دلالي أولي منبثق من النص (الأصل) ومسار ثانٍ يستمد افقه من الصيغة الجديدة التي أدمجت بها، مما ينتج عن ذلك دلالية حوارية داخلية للكلمة نفسها؛ ذلك أن الكلمات العبرية التي يتشرب بها كلامنا، ينبغي أن تحمل فهمنا الجديد، وموقفنا الجديد، بمعنى أن تصبح مردوجه الصوت. فالخطاب العبري يؤسس مع النص الذي تضمنه خلطاً كيميائياً في النص بآصال ميكانيكياً<sup>(٩١)</sup> ذلك أن درجته الناصر المتأثر عن طريق الحوار بين النصين يكون كسره لهذا تعد مسألة الاستيعاب والتحويل ميزة عملية التنافس الذي يعد<sup>(٩٢)</sup> من أهم التقنيات النقدية التي تضع أيدينا على

تركيبات المصوص وتركيب الشخصيات المدمجة إن أحصنا استخدام هذه التقنية، وقدمنا لها الحميميات اللازمة من ثقافتنا وتأريخنا.

وبعد.

إن ما نقرأه في أيامنا هذه يقوّب إلى حد كبير من صورة القابة<sup>(٩٣)</sup>؛ حيث نرى أنواعاً مختلفة ومتباينة من الأدغال والأشجار، منها الحميل، ومنها الطفيلي... وهي - على بعضها في صورة القابة - تبدو كنمة حباقة، إلا أن مصدر الجمال لا يتأتى من شجرة واحدة بذاتها وإنما مصدره مريح من ذلك البنيان الذي يتشكل بفعل التدخل الحضاري - مصدره هو ذلك المصاء الباورامي... ولكن ما يستوقف المتأمل هي تلك الشجرة التي نأت بنفسها عن كتلة القابة، فاستقلت بأرضها وسماتها، واستوت على جذورها مشرعية مسترسلة.

## المراجع

- ١- العبد لابي ربي عمري محمد عبد الحميد دار الجيل الطعة الخامسة بيروت ١٩٨١ م (١/ ٩١)
- ٢- النقد العربي - د مصطفى ناصف - سلسلة عالم المعرفة (٢٥٥) اذار ٢٠٠٠ - ص (٥٩) وما بعد
- ٣- أسرار البلاغة - عبد الفاهر الجرجاني - مخ - محمود شاكر - الصفحة (٣٩٣)
- ٤- رواء البحاري في كتاب النكاح (٧٠) باب الحطية (٤٨) حديث رقم (٤٨٥١) الجزء الخامس ص (١٩٧٦)



- ٧٩٦



- ٣٠- النماص ومرحومته - د. خليل موسى - مجلة المعرفة (م.س) الصفحة (١٠١)
- ٣١- مفهوم النماص - خليل موسى - صحيفة الأسبوع الأدبي (م.س) العدد ٨٣٤ - تا. ١٨ رمضان ١٤٢٣ - الصفحة السابعة
- ٣٢- تفكيك النص الأدبي - خالد حسين - الأسبوع الأدبي (م.س) العدد ٧٣٩ - تا. ٢١ / ١٠ / ٢٠٢٠ - ص (٧)
- ٣٣- النماص - خليل موسى - المرجع السابق - صفحة تصايا فكرية ٥ / ١ / ٢٠١١ - عدد ١٩٠
- ٣٤- النماص - د. عبد النبي اصطيغ - مجلة: راية مؤتة - مج (٢) العدد (٢) كانون الاول ١٩٩٣ م
- ٣٥- ملحق الأسبوع الأدبي - العدد ٦٦ - تاريخ - ١٨ / ١١ / ١٩٩٣
- ٣٦- ظواهر دية في لغة الشعر - علاء رمضان - منشورات اتحاد الكتاب - دمشق - ١٩٩٦ - الصفحة (١١١)
- ٣٧- قصيدة لبردة للبوصيري - تعليق: توفيق حبي - مطبعة اليرجني - دمشق ٢٠٠٠
- ٣٨- حمد شوقي - حياته وشعره - دار كرم بدمشق - ذوق تاريخ - ص (٩٦) وما بعدها
- ٣٩- عب الوردة على نهج البردة - حسن محمد شedad بن عمر - ذوق تاريخ ودار نشر - ص (١٢)
- ٤٠- مختارات أمل دنقل - كتاب في جريدة - مطابع مؤسسة تشرين - إهداء وتقديم: مجلة الرومي - الصفحة (٢٢).
- ٤١- وُلد الشابي عام ١٩١٩ ويولي عام ١٩٣٤، أما حبران فقد وُلد عام ١٨٨٢ وتوفي - ١٩٢١ ولا يُعرف على وجه الدقة أيهما كتب قبل الآخر
- ٤٢- ديوان ابن الفارض - الصفحة (٨٥)
- ٤٣- ديوان الشاب الطريف - أصبح (١٤١)
- ٤٤- ديوان الأخط - (٣٠٦ - ٣١٤)
- ٤٥- ديوان - د. وردة الثقافة السورية ١٩٧٨
- ٤٦- حر. - نائب - نو. فاضل بزمان - دار انقاربي - بيروت ١٩٨١
- ٤٧- الكتابة أم حوار النصوص - الموقف الأدبي (م.س) العدد ٣٢٠ - ص (١٣) تشرين الاول ١٩٨٨
- ٤٨- الأمالي: ١ / ١٤٩.
- ٤٩- سورة الحجم - الايتان ٤٣ - ٤٤
- ٥٠- ديوان جرير ١ / ٣٤٩
- ٥١- سورة يوسف - ١٦١ - ٩٢
- ٥٢- شعر المصالح بن بشر ٨٩
- ٥٣- سورة الرمر الاية ٢٣
- ٥٤- ديوان علي بن أبي طالب: ٦٤
- ٥٥- النقد الأدبي - رؤى وتفكار - د. عدود ابو الوي - الأسبوع الأدبي (م.س) العدد ٨٢٦ - تا. ٢٨ / ٩ / ٢٠١٢ - ص (٦)
- ٥٦- مصباح البلاء لفرطاحي - نج محمد بن الخوخة - بيروت: ط ٢ / ١٩٨١ - ص ١٨٩



- ٥٧ طريبات في النقد الأدبي - محمود زمرور الأسبوع الأدبي (م من) العدد ٧٣٩ - ٢١ / ١٠ / ٢٠٠٠ - الصفحة (١٥)
- ٥٨ انظر التماهي مع الشعر الغربي - د. عبد الوحد لؤلؤة - مجلة بوحدة العدد ٨٢ - ٨٣ عام ١٩٩٩ - الصفحة (١٤)
- ٥٩ حارث بركة في حركة حداثته - عصي - مرس - مجلة مرس الأدبي (٦ من) العدد ١٩٣ - ١٩٤ - ص ٤٨٠  
أيار / حزيران ١٩٨٧
- ٦٠ مؤثرات الأجنبيّة في حركة الحداثة - د. فؤاد مرعي - لمرجع السابق نفسه - ص (٦٠)
- ٦١ - سدر به العربية - ماضي مهدي (١٩٨٥) الصفحة (١٨٩)
- ٦٢ - الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) دار العودة - ط (٤) بيروت ٨٣ - ص (٢٥٨)
- ٦٣ - مجلة النقد - عدد ١ - ١٩٨١ - صفحة ٦٣ وما بعدها
- ٦٤ - بونفوا - الأعمال الكاملة - فر. أدوبيس - وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٦ - ص (١٧)
- ٦٥ - آية التماهي - زهور الحزام - مجلة النقد (م من) العدد ٣٠ - كانون الأول ١٩٩٠ - ص (٥٨)
- ٦٦ - التماهي... مدير المعصية - محمد المصير - مع لآخر ١٤٢٤ هـ (٢٣١)
- ٦٧ - انظر التماهي دراسة يوسف حسن - ص ٢٠٠





## التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره

شربل داغر\*

هذه المادة في الجامعات العربية، في جامعات أم درمان الإسلامية (منذ العام ١٩٦٦)، وكلية التربية في الجامعة اللبنانية (منذ العام ١٩٧١)، وجامعة البصرة (منذ العام ١٩٧٢)، وجامعة الكويت (منذ العام ١٩٧٦)، وجامعة الهرموك (منذ العام ١٩٧٧)، وجامعة الملك سعود (منذ العام ١٩٧٨) وغيرها من الجامعات العربية.

إلا أن ما يميّز من الكتاب يقع في مكان آخر، مائل في صورة بيئة منذ عنوانه؛ إذ يقترح الناصرة مقارنة جديدة لـ «الأدب المقارن». فهو لا يكتفي بدراسة تقليدية له إذا جاز القول، وإنما يسعى إلى تناول نقدي للإشكال الذي يهض عليه، علما أنه يطلق تسمية «النقد المقارن» (السارية في الكتابات الأمريكية) بدل التسمية التقليدية «الأدب المقارن». هل تقوى هذه التاولات الجديدة - فيما لو صحت - على إخراج «الأدب المقارن» من حدوده الأكاديمية والبحثية الضيقة، ومن المسائل التي احصى بها من دون غيرها؟ ونحن

يخصص عمر الدين للناصر كتابه «الناصرة والنقد المقارن: منظور إشكالي»<sup>(١)</sup> لقضايا وموضوعات «الأدب المقارن» بعامة، ولها في سياق البحوث العربية بخاصة. وهو أكثر من كفاف في مجابهة إد إن الكاتب الفلسطيني أفرد صفحات مطولة منه لكي يضع في مقدول القارئ وثائق عديدة متعلّقة بقضايا النقد المقارن، سواء النظرية أو العملية (مثل تأسيس رابطة عربية للنقد المقارن، في مؤتمراتها وبحوثها وأعلامها). ويتوقف خصوصا في الكتاب أمام مشأ هذا السيل النقدي في الدراسات الجامعية العربية، في العام ١٩٣٨، بداية في «كلية دار العلوم» (جامعة القاهرة) قبل أن يصبح مادة جامعية مستقلة في العام ١٩٤٥. لم يعرض الباحث، بالاستناد إلى معومات وتحقيقات ميدانية وإلى نتائج استمارات أحدها بنفسه في السنوات الأخيرة، أحوال تعليم

\* جامعة أبلمد، لبنان



بالقول التالي: جعل الدارسون الفرنسيون من مقولة «التأثير والتأثير» بل من وجودها بين نصين أو عملين أدبيين من لعتين - وثلاثين - مختلفتين، شرطاً لازماً لحصول المقارنة، ولكن بشرط حصول تفاعلات تاريخية محققة تؤكد حصول التأثير والتأثير بينهما، فإذا توافرت أسباب المقارنة - أو التشابه - بينهما من دون أن تكون لهذين العملين تبادلات تاريخية مؤكدة سفعت للمقارنة حكماً. هذا ما قالته المدرسة الكلاسيكية - المستعمرة، فقيدت حركتها سماعاً، في الوقت الذي نشين منه أن أشكال التأثير لم تعد بلدية للعنوان، أو بحدج التأكد منها إلى مساع حاذقة ودقيقة

هذه المدرسة التقليدية لازال نشطة في البحوث أو من العدريس الجامعي، إلا أنها ليست الوحيدة، ولم تعد بمأى عن التغيرات التي أحدثتها «المدرسة الأمريكية» - حسبما حوت - سميتها - ومن نفوذها المتصادى خارج دأرتها ويمكن تلخيص نظرة هذه المدرسة إلى «الأدب للمقارن» بأنها أكثر اتساعاً أو أقل ضيقاً ومحدداً من هي عليه «المدرسة الفرنسية» إذ إنها تميل إلى «المقارنة» حتى في حال عدم توافر «دلالة» عين حصول عمليات التأثير. ومثل هذا الاختلاف لا يتصل باجتهادات علمية وحسب، وإنما يعبر عن حاجات مختلفة ومتبينة في الآداب الأوروبية (ومنها الفرنسي تحديداً)، من جهة، وفي الأدب الأمريكي، من جهة ثانية، فمن المعروف أن المدارس الأوروبية في النقد المقارن تميل أو تعتمد طريقة النظر الفرنسية، ويعود ذلك إلى أن كتاب هذه الشعوب قديمة، ويمكن النظر إليها على أنها - في وثائقها وتطلعاتها - فاعلة ومؤثرة خارج دأرتها الثقافية والحصارية، مستندة في ذلك إلى تراكم أدبي دخلت، بل «وطنى» تلازم مع بناء الدول - القوميات فيها، وما تلاه من توسع استعماري ومن نفوذ لهذه الآداب خارج دأرتها. أما في الولايات المتحدة الأمريكية فالعاجات مختلفة، واستجابات البحوث فيها لأحوال أدب ناشئ، من جهة، ومتفاعل أو متأثر بمصادر أدبية مختلفة ومتعددة، من جهة ثانية.

مجال الاجتهاد والدرس مفتوح، وما عاد يكفيهم المهم للمقارن التقليدي، ولا الأمريكي المجدد، عني ما نعتقد، إذ إن الأمر لا يستقيم بمجرد المقارنة، بأدلة أو من دونها، وإنما

لا تثير هذه الأمثلة في عبوة اعتباطية، وإنما لاعتقادنا بأن هذا الأدب يعالني من مصاعب بيئة تميزه أينما كان، في حاضرات الدراسات العربية والأوربية والأمريكية، بدليل قلة التجديد فيه، ونعثر سجل البحث فيه أيضاً.

ما يعني في المقام الأول، انطلاقاً من هذا الكتاب، هو مسألة العلاقة بين «الأدب المقارن» و«الثقافة» أي العلاقة التناظرية المائنة منذ العنوان. يجد الباحث الفلسطيني أن «اتساع» حقول الأدب المقارن لتشمل الثقافة يخلق نوعاً من «الفرس»<sup>(٢)</sup>، ولهذا يقترح لإيضاح هذه العلاقة الأنكار التالية:

أولاً: تربط الثقافة بالأدب المقارن مباشرة وهي حقول يقع في دائرة اختصاص «النقاد المقارن» على وجه التحديد.

ثانياً: تخصص الثقافة بمجال التفاعل الثقافي<sup>(٣)</sup>.

ثالثاً: تعبير الثقافة هي «الخيال الصهيوني» للأدب المقارن.

رابعاً: يتخصص النقد المقارن بمجال التصنيفات النصية الأدبية<sup>(٤)</sup>.

يستبقى متاضرة في هذه المقدمة وضع «الأدب المقارن» بوصفه «أصل» الدراسات الواقعة في مجال التفاعل الثقافي، ومنها النصوص الأدبية تحديداً، مصحفاً به، مثابة «تمهيد» له، إطار «الثقافة» لا يرد أن نفهم الكيفية التي جعل فيها المتاضرة من وصفيه عامة، تاريخية وثقافية بحجم «الثقافة» فرعاً أو تمهيداً وحسب لشيء هو، في الواقع، ناتج عنه، وهو التأثير والتوازي بين نصوص قابلة للنقد المقارن. ما يعني هو أنه تبي إلى هذه المشكلة، وما عاد جائزاً في حسابه صرح إشكال التفاعل - أو الأحاد، أو الاقتباس وخلافها - بين النصوص الأدبية ضمن تحدياتها القديمة، وهي التثبيت من حصول - أو عدم حصول - مثل هذا التفاعل.

فمن المعروف أن «الأدب المقارن» حافظ منذ القرن التاسع عشر على قواعد وضعها الدارسون الفرنسيون (فريمان - V. Renain - وسانت بروف - Sante Beuve - وغيرهما)، وعصوها يهد النقد الناشئ، ويمكن تلخيصها



ويعيشها عالم العربية، وقبل ثقافتنا وروايتنا وأشعارنا، تصمم بالتفاعل البين مع ثقافات وملوكات أجنبية. وهذا يجمع في علاقتنا بغيرنا، كما بعلاقات غيرنا بثقافتنا، أي ما يحتاج إلى سبيل علمي في المقارنة يضع حداً بـ «المقارنة» التي تتركس وجود نص «أول» على أنه المؤثر على غيره، وهو النص الغربي غالباً، ووجود نص «ثان» على أنه الحاضن لتأثير، وهو النص عبر الغربي غالباً إلى هذا، فإن شروط التفاعل باتت صعبة الوصف، نظراً لوفرته، ولحداثة الأدباء والناقدين في إحياء معالم التأثر، ما يدعونا إلى اعتماد مفهوم آخر قابل لتعكيك وضعية التفاعل الناشئة، وهو ما يوفره مفهوم «التناس».

ويستتبع تعريف التناس المناصرة إلى الأهلية النظرية لمفهوم «التناس» الناشئ في الدراسات اللسانية، فيقول في كتابه المذكور: «إن مقولة «التناس» أكثر موضوعية في تناول المقارنة بين آداب الشعوب»<sup>(١)</sup>، غير أنه لا نجد في كتابه مسمى مرافقاً لذلك، ما يشير إلى أنه يتطرق، في مخاطبة المطاف، إلى المبدأ من المسائل المستجدة التي تعبر نفسها على «مناقشة الدراسات «المقارنة»، فيتلمسها في صورة نظرية وصريفة، إلى دون أن تطرح تلمساته هذه على البحث وصمية هذا العلم (أي «النقد المقارن»، كما يسميه)، ومن دون أن يجعل لهذه المفاهيم الناصية على الأدب المقارن (أي «المناقشة» و «التناس») أية قابلية إجرائية.

سبيل «التناس» يتعدى، على أية حال، هذا الإطار القديم للمشكلة، لأنه يتحقق أساساً من أحوال التفاعل فوق مساحة النصوص، إلى هذا، فإن إدراج مسألة «المناقشة» تحت باب «النقد المقارن» لا يفي بالمراد أبداً، وهو الانتباه إلى واقع التفاعل النصي الذي يقوم بين نصوص واقعة ضمن اللغة الواحدة، لا بين لغتين مختلفتين، كما هو عليه الحال في الأدب المقارن في صيغته التقليدية. كما نستطيع أن نزيد على هذين الاعتراضين اعتراضاً ثالثاً، وهو أن المنزع «المقارن» يقوم على مرزاة أو تقابل أو مقارنة بين نصين، فيما يسمي المفهوم «التناس» إلى نبي حفيظة التفاعل النصي، أو «التنصيص»، في النص نفسه، على أنه يشير إلى نصوص أخرى واقعة ضمن نصوص ثقافته أو خارجها، وفق علاقات من التفاعل، قد تكون استعارة أو محاكاة،

يتصلب النظر إلى النصوص، وربما إلى غيرها من النتاجات الثقافية، وفق منظور التفاعل الثقافي، بل ضمن «المناقشة» أيضاً. لهذا بدا لنا أن العملية التي قام بها المناصرة، وهي «فتح» حدود «النقد المقارن» على «المناقشة» جسيمة بالبحث، عدا أنها تكسر الحدود الأكاديمية للتفقه على نفسها، لنصد، إذن، إلى طرح السؤال الذي انطلقنا منه: هل تفتح محاولة «فتح» الحدود هذه؟ ألا يربط المناصرة في ذلك علاقة معتدلة بين ميدان عديمي ناشئ، هو المناقشة وعلم قسم، هو الأدب المقارن؟

نحن نعرف أن المناقشة acculturation نطق اصطلاحى جديد نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يتأكد مضمونه في غيره من البلدان، يشير إلى مسارات التفاعل التي تنشأ بين جماعات وأفراد، في صورة متكافئة أو مختلفة (كما في حالات فرض الثقافة الاستعمارية)، وفي أجزاء ودية أو قهرية، طلباً للتأثر أو محاكاة أو تشوف، وإلى غير ذلك من الأحوال والأطوار التي تعين هذه العلاقات المركبة التي عرفتها الشعوب والثقافات، والنصوص فيهما بينهما بالتالي

ما كان المناصرة أن يفعل، إنده عن الإرباك الممرفي والمهيج الذي يحققه مفهوم «المناقشة» في الميدان المنطق والهائج الذي يسم حال «الأدب المقارن». ولكن كيف رتب الكتاب، والحالة هذه، أمر العلاقة بينهما؟ إذا كان المناصرة يجعل من «المناقشة» تمهيداً لازماً لأية دراسة «مقارنة»، فإنه لا يهيئ المشكلة بذلك، طالما أنه «ينصق» هذا بذاك، كما لو أن مفهوم «المناقشة» تاريخي الطابع وحسب، صالح للمقدمات والتمهيدات ليس إلا، من دون أن تكون له أية قابلية إجرائية! ذلك أن التحقق من العلاقة بين العنصرين، الشيء والقديم، لا يؤدي إلى تلازم بينهما، ولا إلى جعل الأول «تمهيداً» للآخر، وإلى حصر الثاني في المجال «الطبيعي».

نشد على هذه المفارقات، بما أنه نجد أن مفهوم «المناقشة» يصلح أكثر من غيره للإجابة عن وضعيات في التفاعل الثقافي وعياله، بين الجماعات والنصوص، وتحتاج هذه الوضعيات وتتطلب سببلاً في درسها يتملى الإطار المقارن نفسه، فهناك وضعيات يعيشها العالم، كما عاشها



عاد مستنسخا في عهد تراجيع البيروية الحالي. هذا ما نتبه إليه في واقعة أخرى، وهو أن «قاموس اللسانية»<sup>(٨)</sup> لا يتضمن - وهو معروف بجانبه المحافظ - أية إشارة من «التنصير». ومع ذلك نقول بأن مفهوم «التنصير» شغل العديد من المدارس؛ ولو تتبعنا عدداً من الكتب والدراسات الأوروبية، الفرنسية والإيطالية تحديداً، وعدداً من الكتب، وإن القليلة، العربية، نوجدنا حضوراً لافتاً لهذا المفهوم. فما حال «التنصير»؟ وما معنى التردد الذي يصبه في مجال الدراسات؟

لعلنا نجد، على ما يفيد «القاموس المعرفي الجديد» المذكور، في شخص العالم الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine واضع هذا المفهوم الجديد، وفقاً لاستعمالات الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva له. وحتى هذا المفهوم الوهمي على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص، في استعمالاتها أو محاكاتها لنصوص - أو لأجزاء من نصوص - سابقة عليها، يدل المهم التعليدي الذي يتعامل مع كل نص في صورة متسقة على أنه صنيع مبتكر، مصدره فيه وعيونه ونقطة فيه كذلك. بهذا لو تبين حال هذا المفهوم في عدد من الدراسات الإيطالية والفرنسية، التي سمع، على ما ستبين، إلى توسعة تعيينات هذا المفهوم ومجال عمله، مثلما سمع أيضاً إلى تعيين ميدان اشتغاله أو لوجوده في النصوص؟

لعل الباحثة جوليا كريستيفا هي الأولى التي تطرقت إلى هذا المفهوم. وأجرت عليه استعمالات إجرائية لافتة. في دراستها الشهيرة «ثورة اللغة الشعرية»<sup>(٩)</sup>، التي عينت فيها «التنصير» على أنه «التفاعل النصي في نص بعينه»؛ وتوسعت في تبين قابليته الإجرائية حين تناولت أحوال التنصير في شعر لوتريامون Laureamoni تحديداً، متوقفة أمام عمليات «التحويل» التي ألقاها الشاعر على نصوص عديدة معروفة، بما يشبه «اختطامها» أو تحريكها عن مجراها. وتبقى دراستها في هذا المجال المثال الأنجح عن القابليات الإجرائية لاستعمال هذا المفهوم في مقارنة النصوص الأدبية.

كريستيفا شقت الطريق هذا، وسعى الباحث الإيطالي سيجريه Segre<sup>(١٠)</sup> إلى الوقوف على حقيقة هذا المفهوم، في وقعة نقدية - تاريخية، لعلها الأولى في هذا المجال، فوجد في دراسة نشرها في العام ١٩٨٥ أن هذا اللفظ «جرى اعتماد

أو تحويراً، أو محاكاة ساخرة لهذه النصوص الأخرى التي يتم «تملكها» فما التنصير؟

### ١ - التنصير، المساعي التصريفية

لا يحتل مفهوم «التنصير» بنداً أو فصلاً مستقلاً في «القاموس المعرفي الجديد لعلوم اللغة» الذي أهاد صياغة مواده، وتبويب فصوله من جديد الباحثان الفرتسيان أوروالد فيكرز وجان - ماري شافر Oswald Ducrot et Jean Marie Schaeffer بالتعاون مع عدد كبير من اللسانيين<sup>(١١)</sup> ولو استعدنا فهرس المصطلحات لوجدنا «التنصير» وارداً في مادة واحدة؛ ولو عدنا إلى الصفحة المناسبة للاحتظان أن وروده مصحوب بكلام مقتضب لايزيل شيئاً من اللبس المحيط به، ولا يوفر له بالتالي قسراً من التعيين الدقيق.

يرد الحديث عن «التنصير» intertextualité في المعجم الجديد في معرض الحديث الشامل عن «سياديين» الدراسات اللسانية. وعن إسهام «الشكلانيين الروس» فيها تحديداً. ويعني هذا أن واسمى القاموس لم يهتوا بتسمية، رغم تسميتهم المتهاجي الجديد للصوص، واعتطروهم إلى إجراء تعديلات وإضافات جوهرية على مواده، إلى أفراد فصل، أو فقرة في فصل، لهذا المفهوم، ما يفيد أنه لم يبلغ، بعد، في حسابهم مرتبة العلم، أو المسعى المتهاجي، أو القضية اللسانية الجدالية أو اللافتة. والغريب في هذه العنينة هو أن واضعي القاموس «الجديد» استعادوا المفهوم ولكن من دون تعييناته السابقة، أي الواردة في القاموس القديم<sup>(١٢)</sup>، التي أبانت شيئاً من حقيقة النص، وهي أنه لا يخضع «لنظام» مبرم ذي فقرات متعاقبة ومتناسكة، وأنه لا يؤلف «بنية معلقة»؛ وإنما تشغل وتشتغل فيه نصوص أخرى، على أساس أن كل نص هو «استيعاب وتحويل لعدد كبير من النصوص»<sup>(١٣)</sup>.

وإذا كان التعاين بين القاموسين، بل بين إصداريه، يفيد شيئاً فهو أن تعيين محترفات المفاهيم، الناشئة خصوصاً، يخصص للتقبلات والاجتهادات؛ ما كان مستحسناً ومطلوباً في أيام وعز البيروية (أي في الإصدار السابق)؛ أي تأكيد أن النص «ممارسة» (أي اشتغال النصوص المختلفة والمتباعدة في الكتابة النصية، كما كانت تقول جماعة «تل كل»)، ما



مؤرخة في الدراسات الأدبية، وأنه يشمل على مجالات عمل عديدة في النص الأدبي، هي التالية: التذكرة أو الاستعادة، أو الاستعمال الصريح أو الخفي، الساخر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد<sup>(١١)</sup>.

ومن المعروف أن الباحث الفرنسي جيرار جيتيه Gérard Genette and تناول بدوره، في كتابه «الطريق»<sup>(١٢)</sup>، «التناس» لكنه أدرجه في تصنيف منهجي جديد للعلاقات النصية: المفارقة، وقد أجملها في خمسة أحوال: الاستشهاد والسرقة، علاقة النص بـ «نصبة النص» (المران، الماوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبه وغيرها)، مما يعنى في تقديم الكتاب، والعلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأحاسيس الأدبية التي يفصح عنها النص. وهو مهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وبما يسبقه ويخلفه في آن، وهو في ذلك عمل «تربوي» له قيمته النظرية والإجرائية من دون شك، إلا أنه يبقى، في مجال «التناس» المخصوص، رهين مفاهيم البلاغة وتعيناتها، مثل التورية والباعية والسرقة وغيرها.

أما الباحث فرنسوا راسنيه François Rastier فمقيداً أن التوسعة طاولت حصولات هذا المفهوم، باتجاه تعيين «إتراكى» له، ويحدد ذلك مثلاً في مباحث الدارسين الإصاليين بوجرانده Beaugrande وديسلر Dressler، اللذين يضعان التعريف التالي لـ «التناس» في العام ١٩٨٤، هو «التربط بين إنتاج نص يعينه أو قبله، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى»<sup>(١٣)</sup>. ونحن ننتبه إلى كون هذا التعيين الجديد يولي «التواصل» (مثل الكثير من الآراء اللسانية التي تخص الجانب الخطاطي بالاهتمام، على حساب المدونة، في الدراسة اللسانية للمصنوع) الأولوية في تعيين هذا المفهوم، ما يعنى أن التناس لا يقع في «النص نفسه»، وإنما في عمليات التواصل الاجتماعي التي يخلق منها ويعود إليها - أي التي تقع في شروط إنتاجه، كما في شروط تلقيه - فيما نجد التسميات السابقة تحصر في العمليات النصية «الدخيلة» إن جاز القول، ويخلص راسنيه من مناقشة المفهوم إلى القول بأن

النص لا يعدد كونه ظاهرة «تضمينية» في نهاية المطاف، لا يقوم على «ظاهرة نصية»، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمني في آن، ولتحقق منها في النص نفسه، في تراكيبه وصيغه.

يقوم، إذن، توسعة هذا المفهوم وليس الأمر عند الباحث الفرنسي أرنيفي Arnyé، وهو مثل الباحث ريفاتير Riffaterre إلى تعيين مجال عمل هذا المفهوم، وهو «مكان التناس»<sup>(١٤)</sup>، ويعينه الأول منهما على الشكل التالي:

إن مكان ظهور (هذه الوثائق النصية) ليس النص، بل مكان التناس، على أن هذا الأخير يفيد أو يعين مجموع النصوص التي تنشأ بينها علاقات تناس<sup>(١٥)</sup>.

يتألف «مكان التناس» إذن، من مواد عديدة تنشأ بينها علاقات تناس، على أننا لا نكتفى بدراسة، أو تعيين هذا «مكان» بل بتحديد سبيل تحليلي مناسب له يتحقق من عمليات «التنصيص» التي خضعت لها المواد المذكورة، أي ما سمي به «الوثائق التناسية»

هذا ما يتطهى إليه غير بحث أرنيفي، ولكن ليس هذا هو عيه الذي تحدث عنه النقاد العرب القدامى في باب «السرقات» - أو «التناس» - حسب تحت المناصرة؟ فما «السرقات»؟

يقول الأندلسي في كتابه (الموازنة):

ووجدتهم قاضوا بينهما (أي الطائي والبحري) لمرارة شعريهما وكثرة جيدهما، وبذائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر... ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر حتى؛ لبيان الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لزم أحد الصريحين... لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتبين مذاهبهم فيه... أما أنا فليست أفصح بتعصيل أحدهما على الآخر، ولكن أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقت في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى،



الترجمة بين النص الذي تتم ترجمته (وهو الأول، والأصل، وليتكرر بالتالي)، وبين النص المترجم (وهو المحق، والقابل لصيغيات مختلفة، ما يحرصه بالتالي لحسابات وقواعد في الأمانة). أما «التناس» فإنه يشجب، بل يقلب تماماً هذا الأسس التفصيلي، فإلزام في أية عملية «مقارنة»، مطلوبة أو مستترة، إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية بلاتها، وإن تضمن في عناصرها وعلاقاتها ما يشد إلى تصور واحدة قبلها وخارجها، والمولد هذه تتحقق في النص - أو يشير إليها تلخيصاً أو تصريحاً - في تركيب نحوية ودلالية، هي «الوقائع التناسية». وهي وقائع تقوم في تفاعلها وإنتاجها تبعاً لملاقات مختلفة، قد تكون الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيوار الشواهد، أو التقليد، أو المحاكاة الساخرة وغيرها مما تقع عليه من فنون أدبية، مستعمدة أو عقوبة، بفعل «الاختلاف» أو «التماثل» أو بمفاعيل «الذاكرة» الناشطة في الكتابة. ولكن ماذا عن حال «التناس» في الدراسات العربية؟ أما قام به بعض النقاد ولكن وفق تسميات منهجية أخرى، أو بأقوات أخرى؟

فلمن الباحثون العرب إلى تبين ما يمكن مقارنته من نصوص أدبية عربية بمصادج مماثلة من نصوص الأدب العربي، على الرغم من المنور الريادي الذي قام به محمد غنيمي هلال في هذا الميدان الدراسي، إذ انطلق من الأدب العربي وبحث عن تأثيره في الآداب الأوروبية، وتبع أيضاً تأثر الأدب العربي الحديث ببعض المذاهب الأوروبية الحديثة. وهو ما شرع به إحسان عباس في الشعر العربي الحديث، في كتابه عن الشاعر الراحل بدر شاكر السياب، وأبان فيه، وإن بشئ من التسرع، تأثر الشاعر العراقي بقصائد من الشعر الإنجليزي الحديث، ولا سيما مع إليوت<sup>(١٨)</sup>

إن مراجعتنا لعدد من الكتابات الأدبية العربية، منذ «عصر النهضة» تحديداً، تدعونا إلى الوقوف أمام طواهر التفاعل الثقافي المختلفة، وإلى التساؤل عن أسبابه وحقيقته، وهو تفاعل ما شهدته الكتابة العربية وفق هذه المقادير والأحوال في تاريخها السابق، ما نقول عن أثر الرومانتيكية الإنجليزية على شعراء «جماعة الديوان»، أو أثر بونليير على شعر إلياس أبي شبكة؟ وأثر الرومانتيكية الفرنسية والإنجليزية

فأقول: ليهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حيطد على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والردى<sup>(١٥)</sup>

يشجب الأمدى، على ما يرى، عادات العرب القديمة<sup>(١٦)</sup>، في تعيين «الأشعر» بين عدة شعراء، أو البيت «الأجمل» في عرض بعته، بأن يضع أصولاً «الموازنة» من دون أن يجتث إلى تمييز الشاعر، بل القصيدة. إلا أن هذا التوازي بين قصيدتين، وإن عني انتقالة عما كان عليه مبدأ التفصيل السابق، يبقى ذوقياً واستشفاً، ولا يغيب، في هذه الحالة بالذات، كون الأمدى يستحسن شعر البحري، على ما قال إحسان عباس:

ويؤثر طريقتة ويميل إليها، «ومن أجل ذلك جمعها «عمود الشعر» ونسبها إلى الأزل وصرح بأنه من هذا الفريق دون مودة<sup>(١٧)</sup>

ما يعنيا في أمر هذه «الموازات» نعموماً، على سبيل قولنا هذا، هو أنها لا تفي بمرادنا، وثبتي بعملية عامة نعرفه في مجال العمليات «التناسية»، ذلك أنها تجعل صلماً من «التفصيل» غيبها، ومن «التقابل» سبيلها إلى تبين حقيقة التباين والتنافس، وإلى مرز «السبق» عن «السرقة». وماذا عن «الأدب المقارن»؟ ليس سبيله المعروف هو سبيل «التناس»، ولكن بعبارة أخرى؟ ألا تستبدل اسماً بآخر؟ ألا نستعمل تسمية سبيل منهجي - «الأدب المقارن» - بسبيل منهجي آخر - «التناس» - من دون أن نجد طرائقه وإجراءاته بالضرورة؟

لا، حلاًماً للظن، ذلك أن «التناس» لا «مقارن» بين نصوص عالجت موضوعات متشابهة، أو قامت فيما بينها علاقات تأثر وتأثير مشبة. فنحن نعرف أن عمل «الأدب المقارن» ينتظم على أساس مقارنة بين نصين، بين نص سابق التحق تاريخياً، بوصفه النص الأول والأصل، وفصل التأثير في غيره، من جهة، وبين نص لاحق تاريخياً على الأول، بوصفه النص الثاني والنسخة والمضاعف للتأثير بالتالي، من جهة ثانية. وهو انتظام يقب في بنائه أساس العلاقات في



أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فصلت ترجمة المصطلح بـ «التناس» الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي... ومن ثم فإن الطابع العفوي لترجمة «التناس» لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي تستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره<sup>(٢٠)</sup>.

يشير بنيس في ملاحظته هذه إلى كتاب مفتاح المذكور أعلاه، وهو كتاب جمل من «التناس» علامة لعمومه، على ما تبيننا فيما معنى «التناس» - أو «التداخل النصي» - بينهما بعيداً عن الاجتهاد في أمر ترجمة المصطلح؟

يعتمد بنيس على خطة جيتيت في تناول النص الشعري، ولا سيما على مصطلحه في «النص الغائب» - أي الذي يتم استحضاره وتحويله في الممارسة النصية - ويتبين، أو يجمل القول في عرضه هذا، على أن الشعر العربي الحديث بات يتسمياً بحضور لافت لـ «ثقافة موسوعية» هائلة من النصوص الغائبة. يقول بنيس:

بالنسبة لشعر المعاصر في الثقافة العربية، تلمس اتساع حقل التداخل النصي... ولكن اعتداد الشعر المعاصر خصوصاً من خروج الذخيرة الشعرية العربية، أو عما هو متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكتشفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تعبر الشعر المعاصر<sup>(٢١)</sup>.

ويعمد في معنى تقدي لافت في النقد العربي إلى تبين حال «التداخل النصي» في ثلاث قصائد مصروفة للمسيب («المسيح بعد الصلب») وأدونيس («هذا هو اسمي») ومحمود درويش («أحمد الزعتر»)

أما معنى مفتاح فقد أتى بعرض مقتضب وشوسع مرتبط بغالب الاجتهادات والمقترحات، هارحاً لاختلاف التيمات الداخلة في تعريف «التناس»، إلا أن سمها بدأ أقل

على شعر أبي القاسم الشابي وغيرها من التأثيرات؟ وما نقول أيضاً عن تشابهات وتقاطعات في مجالات أدبية أخرى، بين «يحيى بن عمار» وبنار شر وتوفيق الحكيم، أو في الرواية الواقعية بين إميل زولا ونجيب محفوظ، وفي مسرح الميث بين أوجين يوسكو وعصام محفوظ؟

يمكننا أن تعدد الأمثلة، وقد تناول النقد العربي الحديث بعضها بالدراسة والتحليل. فـ «التناس» مدروس في بعض النقد العربي الحديث، في عدد كبير من مواد، ولكن في عدد محدود للغاية من «وقائمه» ذلك أن الناقد يكتفي في غالب الأحيان بتعيين أو عرض المواد - «المقارنة» أو التي تنشأ بينها علاقات تقابل - دون أن يبالى بالأشكال اللفظية والتحويلية والدلالية التي تخلفت بها هذه المواد في النص المدروس، أي دراسة «الوقائع». وعليها في هذا المجال أن يميز، بداية، بين السبيل التناسي وسبيلين في «المقدرة»: بالإضافة إلى السبيل التقليدي (وهو دراسة التفاعل بين نصين قامت بينهما علاقات مؤكدة ومثبتة)، يمكننا الحديث، حالياً في الدراسات، عن سبيل «مقدون» آخر لا يقوم بالمقارنة بل بالمقابلة يقابل هذا السبيل بين نصين تقابلاً بين لنا، على سبيل المثال، موقف أو نظرة هذا الشاعر، من هذه اللغة - والثقافة - إلى الموت، وموقف أو نظرة شاعر آخر، من لغة - وثقافة - أخرى، إلى الموضوع عموماً، دون أن تكون بين الشعارين أية علامات تصارف أو تفاعل مؤكدة أو ممكنة. إلى هذين السبيلين عرف النقد العربي الحديث سبيل «التناس»، وتشير خصوصاً إلى محاولتين قام بهما الكاتبان المغربيان، محمد بنيس ومحمد مفتاح<sup>(٢٢)</sup> في السنوات الأخيرة.

يؤثر بنيس، منذ كتابه الأول، استعمال مصطلح «التداخل النصي» بدل «التناس»، ويعود تأكيد تفضيله هذا في كتابه الثاني، ويدافع عن كونه «أول» من تكلم في النقد العربي عن هذا للنحى:

كان عمود مفهوم «التداخل النصي» في «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» جديداً على المتداول في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح l'intertextualité. وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت



نقهم، على سبيل المثال، المنزع الأسطوري في الشعر الحديث - «المنزع التمزوي» - كما جرت تسميته - خارج السياق الذي تعرف فيه الشعراء العرب المعنيون بصنيع إليوت في هذا المجال تحديداً وحسباً؟ هذا ما يمكن أن نتيبته حتى في موضوع متفرعة عن السياق هذا، مثل «الغراب» الذي راح الشعراء يمينونه في الحياة العربية على أساس «الغراب» الذي تخفق منه إليوت في الحصار الغربية. هذا ما نتحقق منه في بعض «مقدمات» و «حمولات» الشعر العربي الحديث، كما يمكن لنا أن نتيبها في مسرد الألفاظ، ذات الحمولات الفلسفية الأوروبية الناشئة التي أخذ بها الشعراء العرب الحديثون، والتي أدرجها الشاعر كمال خيري بك في كتابه عن «حركة الحدثة في الشعر العربي المعاصر»، أي ألفاظ «الشك» و «العساوِل» و «التمرد» و «الرمض» وغيرها؟ (٢٢) وماذا نقول عن أثر ناظم حكمت ولوى أراجون في شعر السياب وغيره، أو عن أثر بيرودا اللاحق على عدد من الشعراء الشيوعيين؟ ومدا عن أثر السوراليين، وقد بلغ الأمر ببعض شعراء العربية إلى التنافس على الفكرة وعلى الأمانة في حمل الرسالة؟

حتى لا تنساق في تعداد أمثلة متفرقة من «التنصيص» في الكتابة العربية، لاسيما الشعرية منها، نجد ضرورة، في البداية، للوقوف أمام سؤال أساسي، هو التالي: ألا يكون لزماً علينا، قبل أن نتطرق إلى أحوال التنصيص أو وقائمه في الشعر العربي الحديث - وغيره - أن نتناول بالتحليل مسألة ما إذا كان «التنصيص» سيلاً مستقلاً، قائماً بذاته، لدراسة النص الشعري، أم أنه مكمل لغيره (أي للدراسة اللسانية للنص الأدبي)؟

#### ٢ - مصاهير التنصيص ومبادئه

إلا أن علينا، قبل الإجابة عن هذا السؤال، أن نعين حال الدراسة اللسانية راهناً، في نجاحاتها وانداداتها، وإن في شكل تعرفي سريع ومختصر. يمكننا القول، بداية، إن الدراسة اللسانية باتت تدرس، اليوم، وقائع نصية تتعدى الجملة الواحدة في النص الواحد، بخلاف ما كان عليه الأمر في الأسس القريب، باحثة عن علاقات قائمة وعمكة في النص الواحد تجمع بين جملة كلها - كما في القصة القصيرة،

تولفاً في درمه أحوال «التنصيص» في الشعر، كما نتحقق منها في مسمى بنيس. فقد توسع في عرض المسائل الداخلة في أمر «التنصيص»، واتخذ من التعيينات البلاغية القسط الأوفر من حمولاته. إلى هذا فإن تعريفه «التنصيص» يعني متوزعاً بين «داعل» - هو النص الملغوس - و«خارج» - «الشعر» الغائب، في تعيينات جيبث - في قسمة بينة. لكنه يتوقف، إلى ذلك، في الحديث عن تنصيص «ضروري»، وهو القائم في كل ثقافة - وهو ما نتحدثنا عنه أعلاه بوصفه «التنصيص اللازم» عند الباحث الإيطالي -، وآخر «اختياري»، وهو ما يطلبه الشاعر نفسه. كما أنه يقترح التمييز بين تنصيص «داخلي»، وهو ما يصيب علاقة الشاعر بتأججه السابق، وآخر «خارجي»، وهو ما يصيب النص في علاقته بخريطة الثقافة التي ينتمي إليها. أو يميز بين تنصيص «اعتباطي»، وهو الذي يعتمد على ذاكرة لفظي، وبين تنصيص «وسجي»، أي الذي يورجه تخلفي لحر مثاقفه (٢٣). ويتطرق الباحث مفتاح إلى محالات عمل «التنصيص»، باحثاً في «اليات» في صورة لافتة، وإن يقت دراسته أسيرة التعيينات البلاغية المعروفة.

محاولات بنيس ومفتاح لافتة، إذن. إلا أنها تبقى، رغم قراءتها الجديدة لنظريات «المؤامرة» و «السرققات» عند شقار العرب القدامى، محددة بما بلغته الدراسات المرسية خصوصاً في هذا المجال. كما تكتفي غالباً بلحظ وعرض سواد التنصيص من دون وقائمه، كما نتحقق من ذلك، على سبيل المثال، في دراسة بنيس للذكورة لتقصيصة «هذا هو اسمي» إذ يكتفي بإيراد ملحصات تعريفية لما تشتمل عليه المواد المصمومية في قصيدة أدونيس وفصل في الجحيم لرامبو، دون أن يحلل أو يدرس التحقيقات اللفظية والدلالية أبداً. كما نتحقق أيضاً من أن عودة مفتاح إلى التنصيص لدرس قصيدة ابن عبدون تبقى استقصائية، لا ضابطة لها أبداً، ولا يقتضيها النهج في صورة لازمة ومتسقة، إذا جاز القول. أي أن هاتين المحاولتين الراءتين عربياً تمتحران إلى خطة إجرائية بينة، يتم الاعتماد عليها في العملية التحليلية.

سبيل «التنصيص» لم يستثمر كفاية، وشمع في حسابها بقايليات أداء واسعة. والعديد من الظواهر الأدبية وغيرها في الثقافة العربية المعاصرة قابل للدراسات تنصيصية. كيف لنا أن



في التحليل تقوى على دراسة المعنى قراءة متسقة، تربط الدلالات في النص الواحد، من جهة، وتربطها بخارجها وبأوضاعها «الحوارية»، من جهة أخرى.

إن هذه التوجهات الجديدة عقوداً إلى تناوٍ مسألة التناص تناوياً مريحاً أكثر عما كنا نظن؛ إذ إننا نتوصل، مع هذه التوجهات، إلى طرح مسألة التناص طرحاً مفيداً، يمكننا من الإجابة عن المشكلتين اللتين تواجهان أى تحليل تناصي، وهما: التناص بوصفه اتصالاً بخارجه، والتناص بوصفه اتصالاً ضمن النص الواحد. ولقد وجدنا الباحث راستيه يفسق بين «التناص الداخلي» intratexte ضمن النص الواحد، وبين التناص intertexte الاعتدادي، ويمكن تسميته بالخارجي، أى الذى يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه. ولقد توصل الباحث الفرنسي إلى تبين المشكلة التي أرتأدها أعلاه، وهي الإجابة عن كون التناص سهلاً مستقلاً أم مكشلاً، أى متضوياً في غيره؛ إذ جعل الوظيفة التناصية الداحية لارمة، بل مطلق التناص الخارجى، يقول راستيه.

الوظيفة التناصية الداحية هي التي تبين الوظيفة التناصية الخارجية. إن لهذا التعيين محملاً عاماً؛ تتسبب الوظيفة التناصية الداحية إلى نصاب المعنى (أى إلى مجموع العلاقات الناعمة لمعنيين نص ما)، وتتسبب الوظيفة الناشئة من أنظمة علامات مختلفة إلى نصاب التعيين

خاصة إلى القول: «إلا أن المعنى هو الذى يحدد التعيين»<sup>(٢٦)</sup>. وهو ما يمكن تلخيصه وتيسيله بالقول التالي: إن توصل الدارس إلى معالجة التناص الداخلي، أى دراسة العلاقات بين المضامين المختلفة في النص الواحد، يمكنه من دراسة اتصال هذا النص بالذات، أو تحلده، بأنظمة علامات أخرى، قد تكون نصراً يلورها أو غير ذلك من أنظمة العلامات. وهو ما يقوله راستيه في تعريف جلى:

قد نتوصل إلى برهنة كون النص مجموعة متنوعة من الحالات، أو لتطبيقاً من الشواهد، إلا أن ذلك لن يمكننا من فهم خصوصيته الخاصة، التي تجعله مميزاً عن جدول من

على سبيل المثال - أو بين جسد مختلفة فيه. مثل هذا المعنى دقيق، محفوظ بالخطوط والسرعات، إلا أنه يسمى إلى تدبير أدوات تحليلية مناسبة لما يتحقق منه في النصوص، وهو أنها تقيم علاقات في البناء أو في الدلالة قد تشمل القصيدة في مجموع أبعائها أو في عدد منها وحسب، ما يمكن أن نسميه بـ «كلاسيكية النص»، التي باتت داحلة في حساب الدراسة اللسانية.

كما نتحقق في الوقت عينه من تبلور طرق في الدراسة اللسانية لا تقتضي بدراسة النص «في ذاته»، وإنما بما يحيط به من خارجه. والخارج، هنا، يشير إلى ظروف النص في صدوره عن «أنا» أو ذات - متكلمة، sujet parlant، أشبه برسالة، وإبلاغ، بخطاب موجه، أى أن دلالاته ومعناه تتصل في محمولاتها بـ «ظروف حوارية»، مشتركة بين المتكلم ومستمعيه المحتملين أو المرجوحين، و«الظروف الحوارية» هذه تتضمن جنارول من القضايا والأحوال المعيشة أو المأهولة، ومن الأفكار المتداولة - عند جهة ما أو جماعة - أو المشوثة في كلام الجماعة وقناعاتها السارية، هذا ما سمى إليه المحولة «البراغماتية» pragmatique - أى الماطرة إلى النسخة من جانبها الاستعمالي<sup>(٢٧)</sup>، التي وجسد في الطابع «التحادثي» المنشئ لأى نص، وبى الصبح «التعليق» الضابط للنص فيها بتعدى الجملة الواحدة ما يقيد بها في معناها التحليلي إلا أن اشتغال النص على خطاب، أو على رسالة ما، لا معنى أبداً في حساب اللسانيين قياسه أو استناده إلى رسالة مسبقة، أو مدبرة، وهو ما يوضحه راستيه في قوله:

لا يمكننا اعتبار المعنى متضمن في النص مثل رسالة، وإنما مثل وضعية حوارية تشمل فيما تشمل رسالةً ومثلها، مثل مجموعة من الشروط (توجد، بما فيها موط النص، وممارسة اجتماعية محددة)<sup>(٢٨)</sup>.

ذلك أن المساعي اللسانية في دراسة النص الأدبي وضعت حدوداً، أو توقفت عن مساعيها السابقة، التي اكتفت بقراءة نحوية أو تركيبية للنصوص الأدبية (مثلما نتحقق من ذلك في مساعي هاريس - Harris - أو شومسكى - Chomsky - وغيرهما)، طالبة وجهات أخرى



من الأحوال سبيلاً اختيارية - كجئنا الشاعر إلى التأثر الواهي  
يشع من نتاج شاعر آخر، أو ورثته - كتقيد الشاعر غير  
الواعي بالضرورة بحدود ثقافة وشعر توافرت له في إعداد  
وتصميمه. هذا ما يمكن أن تنبئه في «الوقف» المطلوبة، وهي  
أقوى المصادر القديمة، من دون شك، التي تقيدت بها  
صناعة الشعر العربي قديماً. وهذا ما يمكن أن نتحقق منه في  
العديد من الدعاوى الحربية التي تشط في كثير من الشعر  
العربي الحديث.

٢ - المصادر «اللازمة» وهي «الداخلية» في كلام  
مفتاح، وتشير إلى التنصيص الواقع في نتاج الشاعر نفسه. ومن  
المساعي النقدية التي عالجت هذه المسألة، وإن في منظور غير  
تنصيصي، دراسة مالك المظلي: «إنتاج ما أنتج». مقدمة نظرية  
ودراسة تطبيقية، التي يتحقق فيها من أن قصيدتي السياب  
«غريب على الخبيث» و «أشود المطر» يؤلمان «مقطعين في  
قصيدة واحدة» في الكل السيابي<sup>(٢٧)</sup>. وفي العديد من  
الكتب والدراسات العربية، الخاصة بالتجربة الشعرية أو  
بموضوعات الشعر عند هذا الشاعر أو ذلك، تناولت مناسبة  
تفصيل مثل هذا المسعى وتمكننا من الوقوف على الأشكال  
الشعرية أو القصصية التي شغلت الشاعر في غير قصيدة ودوان،  
حتى إنها تخترق نتاجه كله، شعراً بطلاً، كيف لا، وبعض  
الشعراء لا يتورعون عن كتابة «الناخ» الشعرية نفسه، أو  
توزيعات عليه من تجربة إلى أخرى

٣ - المصادر «الطوعية» في حسابنا، وهي «الاختيارية»  
عند مفتاح، التي تشير إلى ما يعدله الشاعر عمداً في نصوص  
مزمنة أو سابقة عليه، في ثقافته أو خارجها، وهي «المطلوبة»  
لذاتها. وهي مصادر أساسية في الشعر العربي الحديث، بل  
لمذهب إلى القول إنها لا يستطيع دراسة هذا الشعر من دون  
الوقوف عندها. وهي مصادر متعددة، ندرج فيها مثون شعرية  
أجنبية وعربية في آن. هذا يصح في إقبال أعاد من الشعراء  
على محاكاة صبح شعر سابقينهم أو التأثر بصنيعهم المزامن  
لتحريمهم، مثل تأثرات محمود درويش، في بدايته، بشعر  
عبد الوهاب البياتي ونزار قباني. وقد تكون المصادر الأجنبية  
فرنسية (لوتريامون، رامبوه سان - جون بيرس، ليف  
بونوا...)، والإنجليزية (إليوت، ستويل...)، وأمريكية (والث

الكلمات والجمل. باختصار، إن دراسة  
النصوصية - أي ما يشع نصاً ما - هي القدرة  
وحدها على تأسيس دراسة التنصيص<sup>(٢٨)</sup>

التنصيص، إذن، مكمل لدراسة اللسانية، أو جزء داخل  
فيها، إذا جاز القول، وهو غير ممكن دون مرور بالدراسة  
اللسانية، على أن تؤدي معالجة التنصيص الواقع بين معطيات  
النص الواحد إلى ربطه بما يتحدد به من نصوص، «لازمة» أو  
«ضرورية» له، أو بما يطلبه منها في صورة اختيارية أو  
«طوعية»، أو يميزها من العلامات الأدبية والثقافية  
والإيديولوجية وغيرها مما يشكل الظروف الحوارية المعينة له.  
ولكن كيف نأمن التنصيص بوصفه سبيلاً إجرائياً بعد  
توضيح صلاته وتفرعه عن السيل اللساني نفسه؟

## ٢ - أ. المصادر التنصيصية

نكتا لا نقوى على مباشرة السيل اللساني قبل  
الوقوف على المصادر التي يهل منها التنصيص، وعلى أبعاد  
التي تجتمع فيها مواد المصادر هذه. فذلك لأن التنصيص  
مواد من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عمداً أو عملاً  
«الذاكرة» بعمل الدراسة والقراءة، أي في المخزون الشخصي،  
الواعي واللاواعي، ومنها ما يتشكل بفرض معارضة «ظروف  
حوارية» معينة، ومنها ما يتشكل عند التنصيص نفسه -  
ويمكن تسميته، «التقميش» أيضاً - أي بما يطلبه الشاعر في  
صورة قصيدة واعية ودراسة المصادر التنصيصية دراسة ذات  
صابع نظري وتربوي في آن، ولا تخص الشعر وحده بالعالي،  
إلا أن لها فائدة بيئية، وهي المساعدة على تعيين «مقاصده»  
التنصيص، على ما سنوضح في فقرة لاحقة. ونخلصنا إلى تعيين  
ثلاثة أنواع من المصادر التنصيصية

١ - المصادر «الضرورية»، كما أسماها مفتاح، وهي  
«اللازمة عند سيجريه»، وعند راسميه أيضاً الذي يقول: «يوجد  
في كل فضاء (أو متحد) لقائي انتظام متسق من العلاقات  
بين المصنوع»<sup>(٢٩)</sup>. وجرت تسميتها بـ «الضرورية» لأن  
التأثر فيها يكاد أن يكون طبعياً وثقافياً، مفروضاً ومختاراً في  
آن وهو ما نجد في كتابات بعض الكتاب العرب في صيغة  
«الساكرة»، أي للموروث العام والشخصي، ويتخذ في العديد



الأحيان، ما يدعونا إلى تبين أشد لطبيعة المواد، وهي تفصل في المستوى الإيقاعي - التحوي على مواد متعددة ميزا فيها «النمط» يشير في حسابنا إلى شكل ما - وربما مضمون ما ملاصق للشكل هذا - في ترتيب القصيدة، مثل نمط «الهايكو» أو «القصيدة - النقط» وميزنا «التراكيب»، ونشير إلى أنواع معينة من الجمل، مثل الجمل «الحالية» التي تبدأ بالحال، أو الجمل الاسمية وغيرها. وميزنا «الصياغات»، ونشير إلى طريقة في شد الألفاظ بعضها إلى بعض، مثل تقديم الصلة على الموصوف وغيرها<sup>(٢١)</sup>. كما ميزنا في المستوى الدلالي «الفصايات»، وتحدد قضية معينة، مثل الكثير من القصائد العربية الحديثة الموسومة بقضايا «الحرب الباردة»، أو بقضية القبلة الذرية في هيروشيم، كما في قصيدة «هباي كونيغاي كونغاي» ليدر شاكر السياب<sup>(٢٢)</sup>. وميزنا «الموضوعات»، مثل الغربة في المقهى، والوحدة في الشارع وبين الجموع وغيرها وميزنا «المخاضات»، وتعين في حسابنا أجواء شعرية مثل الأجواء التشريدية والصلابة والتمزق وغيرها.

ولقد وجدنا، إلى ذلك، ضرورة للوقوف عند مستوى ثالث، هو مسألة «النحس الأدبي»، بل أن نقترح بها دراسة الميادين، بعد أن تحققنا من كون هذه المسألة تاريخية أساساً، أي تتصل بدحول «أجناس» - أو أشكال - أدبية من أدب - أردني، في دراستنا - ما إلى الأدب العربي الحديث، إذ إننا لا نستوفي النحس حقه من دون تناول هذا المستوى التكويني في الشعر العربي الحديث

#### ٢ - ب - ١: في الجنس الأدبي

إن دراسة الأجناس والأشكال الأدبية لا تغطي بالعناية اللازمة التي تقتضيها مسألة إنشائها أو تأسيسها أو انتقالها من فضاء - أو متحد - ثقافي إلى آخر، على الرغم من أن دراستها قد تكشف عن مواقف، بل عن أغلاط فاحشة يقوم عليها تلويح هذه الأجناس والأشكال والأنماط، فحجرا جيتت توصف في دراسة لافتة له<sup>(٢٣)</sup> عن الأجناس الأدبية المرتجة في أوروبا، والمائلة إلى الإغريق، من إلى أرسطو، في حساب التاريخ الأدبي المتناول، وهي «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية»، إلى برهة أنها ترقى إلى القرن الثامن عشر ليس

وايتمكن ٤. وغيرها، هذا أن النص الواحد قد يشتمل على مواد من غير مصدر، وذلك في صور ضمنية وحاذقة أكثر فأكثر، ما يجعلها صعبة الالتقاط أو خافية في تضاعيف الكتابة الشعرية. وعلياً أن نشير في هذا السياق إلى أن انصراف هذا الشاعر أو ذلك إلى هذا المصدر أو ذلك قد لا تتوافر له شروط الاستقبال الصحيحة، بدليل أن عدداً من الشعراء العرب الحديثين اتصلوا بعدد من المصادر في صور ملتوية أو غير مباشرة، فإذا كان أنسى الحاج، أو شوقي أبو شقرا، يرفان الفرنسية جيداً، أو جبرا إبراهيم جبرا ونوري صايغ الإنجليزية، جميعاً اتصلوا بما طلبوه من مصادر، فإن الأمر كان خلاف ذلك مع أدونيس (الذي اتصل بالفرنسية اتصالاً ضعيفاً في بداياته ما كان له أثره البين على ترجمته شعر سان - جون بيرس ووثقه في أخطاء ناجمة عن عدم معرفته بالحمولات التاريخية والسياسية وغيرها للألفاظ الفرنسية)، أو مع السياب الذي اتصل بشعر أرجون في كتب إنجليزية، أو مع محمد اناغوط الذي عرف قصيدة الشعر مند قصيدته «النبيل للز»، في العام ١٩٥٣ في مجلة «آخاب»، من ترجمات عربية لها.

#### ٢ - ب: ميادين النحس

بدا لنا مفيداً، بعد الوقوف على مصادر النحس، دراسة الميادين التي تشتملها، ذلك أن النحس يقع في مواد بعينها على أنها تشتمل مستويات القصيدة كلها فقد يعمل الشاعر على تقديم قصيدة ما، بمرأ وقافية وموضوعاً على ما هو معروف في الشعر العربي القديم، وقد يلجأ إلى «أخذ» صورة شعرية ما، أو معنى ما، إلى غير ذلك من المواد التي تقع في هذا المستوى أو ذلك في القصيدة، لهذا لا يسعنا الحديث عن «ميادين النحس» من دون الوقوف عند مستوى القصيدة، الإيقاعي - التحوي والدلالي، وهو ما يسطاه في حوائج، في الأتماط والتراكيب «الصياغات»، وفي القضايا والموضوعات والمخاضات.

ولقد فُصِّل استعمال هذه الألفاظ تحديداً، بل ألفاظ أو مصطلحات أخرى معروفة في السيل اللساني لدراسة النص الشعري<sup>(٢٤)</sup>، جاعلين من ميادين النحس مواد متفرقة، ذلك أن استحضارها في النصوص ليس سقياً، ولا متفقاً في غالب



إلا. فلما يمكننا القول عن الأجناس الشعرية في الكتابة العربية؟

لا يسعنا في نطاق هذه الدراسة تناول مسألة تأسيس الأجناس أو الأشكال أو الأنماط في الشعر العربي، على الرغم من قيمتها التاريخية والنقدية<sup>(٢٤)</sup>، مكتفين في هذه الدراسة، بدراستها فقط في إطار التفاعل الثقافي منذ «عصر النهضة»، وفق أشكال مختلفة من التعاضد، خصوصاً في صيغة التشويق. هذا يصح في إقبال كقالب على اعتماد فنون غير معروفة في العربية، مثل الرواية والقصة والمسرحية وغيرها من أنماط شعرية يمينها، بعد خروج الشعر العربي من أزمته وأغراضه التقليدية المعروفة. ويمكن الإشارة إلى الأنواع المعتمدة التالية القصيدة الحكمية على ألسنة الحيوانات، القصيدة التمثيلية، الملحمة، القصيدة - الحكاية، القصيدة الأسطورية، قصيدة النثر

يمكننا أن نتوقف أمام هذه الأجناس الشعرية جنساً جنساً، ملاحظين إقبال أعداد من الشعراء عليها، فترى انصراف أحمد شوقي إلى القصائد الحكمية، وجماعة أبوللو، إلى الشعر الرمزي والقصص وكتابة «الأوبرات»، وشفيق الملقوف إلى الملحمة، وإلياس أبي شيكة وسعيد عقل وخليل مطران وعلى محمود طه وغيرهم الكثير إلى المظولات الشعرية ذات الأساس الحكائي - الأسطوري<sup>(٢٥)</sup>. إلا أن هذه الأجناس تحديداً ما لبثت أن سقطت من الاستعمال تماماً، ما يشير إلى أن إقبال الشعراء عليها ما وازاء، على ما يبدو، إقبال واستحسان مبالغين. وهو ما يدعونا إلى التساؤل: ألا يعكس «التسرع» في التخلي اللاحق، وإن في صورة معكوسة، «التسرع» في طلب اللحاق السابق؟

لكننا نستطيع، إذا شئنا الوقوف سوياً أمام نجاح أكيد حققه جنس شعري آخر، «قصيدة النثر» الذي بات به مرادفها أيضاً كان في عالم العربية. ويمكن القول إن النزاع المستمر حول «وجوده» في الشعر العربي الحديث يلبغ، وإن في صورة غير واضحة، عن عملية «دخوله» الناشئة. والمردة إلى بعض كتابات أدونيس الأولى، وإلى مقدمة ديوان (ن) للشاعر اللبناني أنسي الحاج (١٩٦٠)، تبين لنا كيف أن الشاعر عاد إلى الكتاب عنه<sup>(٢٦)</sup>، للتعريف بهذا الجنس

الشعري الجديد في حياة الشعر العربي، وشرح وسائله وتقنياته المخصوصة.

لا يسعنا في هذه الدراسة التوسع في مسألة الأجناس الشعرية الجديدة، لأنها تتطلب عرضاً ومناقشة في تناول، فيما يقصر غرضنا عن ذلك، مكتفين بتناول مبادئ التعاضد في صورة تلمسية أولى. لكننا نسعى، طمعاً بتبيين أوفى لما نريد أن نناقشه، إلى عرض مسألة وحسب تبين لنا جانباً من العملية التعاضدية في شأن الجنس الشعري، وهو جانب «وحدة القصيدة». فالشاعر العربي الحديث لم يأخذ بأجناس شعرية ما ألفها في الشعر فقط، وإنما أخذ أيضاً بطرق في بناء القصيدة. وهو ما نتحقق منه، بداية، في تجربة الشاعر خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩)، الذي يعتبر في حساب النقاد، وفي اعتراف غير ناقد وجماعة شعرية، مثل «جماعة أبوللو»، الباهر الذي انتقل من «البيت المفرد» إلى «جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها» فهو يفيدنا في «المجلة المصرية»<sup>(٢٧)</sup>، أنه اطلع في «المجلة البيضاء» الفرنسية على قصائد ترتبط فيها الأبيات والمعاني «بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة» بخلاف ما عليه منظومات القديسة والحديثة إلا ما يحاول صاخب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن «العرف». غير شاعر، مثل مطران، ولا سيما في فترة ما بين الحربين، جعلوا من الاختلاص على الشعر الأوروبي، أو من ترجمته، غرضاً مخصصاً لشعر العربي نفسه. فأبو شادي جعل، على سبيل المثال، من ترجمة الشعر الأجنبي «قطعهما» للأدب العربي بأدب هذه الأم<sup>(٢٨)</sup>، كما يفيدنا إبراهيم ناجي، في حديثه عن «جماعة أبوللو»، أن اتصالهم بالأدب العالمي، ومتابعتهم للتيارات الفكرية الجديدة، ومطالعاتنا المتعددة، جذبت طريقة نظرهم إلى الشعر العربي<sup>(٢٩)</sup>.

يتحدث مطران عن الشعر الفرنسي، ولكن هل تعود نظرية «الوحدة المصنوية» إلى المتن الفرنسي أم إلى المتن الإنجليزي، مع الناقد كولريديج تحديداً؟ وإذا عاد هذا المفهوم لكولريديج فعلاً، واطلع عليه مطران في نصوص فرنسية، وإلى أين توجه في عملية تتبع الوقائع التعاضدية، وكيف تعامل بالتالي هذه النصوص الفرنسية بالنسبة إلى النصوص الإنجليزية الأصلية، إذا جاز القول؟



إن تتبج هذه الوقائع التفاسيرية ممكن ربما، إلا أن التحقق منها صعب من دون شك، وتحول دونه أمور واقعة في مواد نفسها (مدى حصولنا على مواد موثقة عن الفترة المدروسة وعن أسباب الاتصال فيها)، وفي المنهج كذلك، أي في الكيفية الإجمالية للتناص. نقتع في كتابات ما بين الحربين - وقبلها أيضاً - على سواد عدة تفيدنا في عمية التتبج هذه، بخلاف ما هو عليه الحال في كتابات ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولا سيما مع انطلاق «الشعر الحر». إلا أن قراءة بعض المجلات الأدبية، وبعض زواياها، مثل «قرأت العدد الماضي من (مجلة) الآداب» و«بريد الشعر» ومتابعات «حميس شعر» في مجلة «شعر» توفر لنا بعض المواد، بل المعلومات المنيرة لها. هذا ما يصيب إحدى قصائد أدونيس، «مرثية القرن الأول»، منشورة في العدد الرابع عشر من مجلة «شعر»؛ إذ إن «بريد الشعر» في العدد اللاحق من المجلد يعرض مدونة مفيدة لدراسة، تشمل على ردود فعل شعراء ونقاد عرب معروفين على القصيدة المذكورة، وهي ردود تطول في مضامينها معالم «التناص» اليدوية في القصيدة، ومنها اعتمادها نمطاً يعينه من الشعر القرمزي.

يقول السياب:

كانت قصيدتك رائحة بما احتوته من صور، لا أكثر.. أين هذه القصيدة من «البعث والرماد» تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها، أما قصيدتك الأخيرة، قل لو لم يحق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها. ليس هالك من نمو بصمتي وتطور له. سألته، أيها العبد، متأكراً بالشعر القرمزي أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم - شعر إليوت وسكرويل ودكن توماس وأودن وسواه<sup>٤٠</sup>.

يميز السياب بوصف، وإن دون توسعة وتبانه، بين «تأثر» وآخر، بين الفرنسي والإنجليزي في بناء القصيدة، مشدداً على كون القصيدة ذات النهج الإنجليزي هي البناء

تميل إلى نمو الفكرة وتطورها في صورة صمادية ومتراكمة أشبه ببناء معماري، فيما لا تتسم القصيدة ذات النهج القرمزي بمثل هذا البناء التراكمي، أشبه بمقطع واحد دون نمو داخلي وتدرجي. كما يوضح لنا السياب أيضاً أن «التأثر» شأن طبيعي في حركتهم التجديدية بل شأن يتم التشرف إليه، أي إلى الشعر العظيم، كما يسميه. وما لا يوضحه السياب في رده - وإن هو متعارف عليه بين جماعة «شعر» - فهو التعرُّيل الشديد على نمط إليوت، تحديداً من الجمع بين الماضي الأسطوري والحاضر، وهو ما يقوله، في رده فعله، الناقد متير بشور: «الماضي مهما كان يبقى ردة إلى الوراء». إن بعض شعري هذا هو ردة فعل لا اتجاهات الشعري في السنوات الأخيرة. وهو ما يشتهه الناقد حليم بركات في الإشارة إلى عدد معين من القصائد التي انتهى أدونيس إلى كتابتها، وهي القصائد التالية كما يذكرها بركات: «وحده اليأس»، «البعث والرماد»، «سبعة أيام في حياة منبوء» و«الفرغ» وغيرها. ويبلغ الأمر عند جيرا إبراهيم جيرا حدود النقد الملطف، إذ يشير إلى أن أدونيس «أثقلها (القصيدة) بالرموز أكثر مما يحق للأذن أن تحتل ولكن سم لا؟» أما الناقد أسعد زووق فيلجعت إلى واقعة أخرى في التناص هذا، وهو تعرُّيل أدونيس على قصيدة الشعر «الفرنسية»، أي إلى هذا النوع من الشعر الذي «يحترق طاقات هائلة لوتجيب للشاعر أن يصممه الكثير ويخلق منه الجديد».

إن ملاحظات النقاد والشعراء هذه تتطلب، على ما نلاحظ، جهداً أكيداً في فك معنائها، فكيف بمضمراتها كما تستدعي سبلاً في البحث باتت تشترطها عمليات التناص الحاذقة والمتعددة، كما نتحقق من وجودها في الشعر الحديث أكثر منها في الشعر السابق عليه.

٧- ب - ٢: في القضايا والموضوعات والمناخات،

لسوق مثلاً واحداً في دراستنا هذه، وهو الوقوف على واحدة من القضايا التي تشغل الحداثة الشعرية، بين ما انتهت إليه في فرنسا على سبيل المثال، وفي بلدنا، في الوقت نفسه، وهي قضية «الحساسية الفردية» في النص الأدبي فحين لو راجعنا عدداً من الأدبيات عن الحداثة العربية لما وجدنا تناهاً



القول، ولن نخط بحمولاتها المرسية المذكورة، بل بغيرها. إن مسار هذه الفكرة أدى في العجبة الشعرية الفرنسية، على ما أثبتته غير دراسة، مثل كتاب جوليا كريستيفا المذكور أعلاه، أدى إلى جعل «الأنا - الذات - المتكلمة» في النص الأدبي - لا «الشاعر» - كما يسارع البعض إلى القول - ذاتاً «منفصلة»، أو إلى جعل القصيدة مجالا تشتغل فيه نزوعات مختلفة ومتضاربة متعايشة في آن، وتتقص بالتالي ما سبق أن قاله النقد التقليدي عن الشعر فالتجارب الحداثيّة هذه أدت إلى تبديل نظرنا التقليدي إلى الشعر التي كانت تجعله «إلهاماً» أو صنعة خارقة، لا يدركها ولا يكتسبها إلا نخبة متخفية من الشعراء المحارفين، والتي كانت تجعله أيضاً نتاجاً كثيفاً يعبر مثله يصدر عن «ذات» متمحورة على نفسها، لها ما تفوه لغيرها، بوصفها مصدر قول مبرم فغير شاعر مثل رامبو انتهى إلى القول مطه: «أنا (هو) آخر»، أي إلى التعبير عن الأحوال المتناقضة والمتغيرة لنفس إنسانية «منصدة» - أو «قصائية» - كما يقال في علم النفس - لا متماسكة بالتالي. هل نجد الحال عينها في النصوص العربية؟

واجب طبعاً في الأدبيات النقدية العربية، منذ منتصف الخمسينيات، أقوال وتأكيدات نقدية ذهبت إلى إعلاء قيمة «الرؤيا» بل إلى جعل الشبكة الدلالية والمفهومية التي يصدر عنها الشاعر. مثلاً تتحقق أيضاً في عدد من القصائد العربية الحديثة من وجود هذه «الحساسية الفردية»، التي قلبت معادلة العلاقة بين الشاعر والخارج: فما عاد الشاعر يتتبع المعاني في الخارج، ولا «في الشارع»، كما قال الملاحظ، وإنما جس العالم مثل عالم صغير في عالم كبير هو الشاعر. فكلم من شاعر عربي حديث بات يحسن الأشياء في قصائده على أنها تصغر عنه، ولأنه هو الذي يسميها، وهو ما يمكن أن نجسسه ونرمر إليه في أحد أبيات أدونيس، حيث يقول: «ومضى في لاجي».

إن صدور هذه الحساسية الفردية في النصوص الحديثة العربية أدى بطبيعة الحال إلى إنتاج شعر خرج عن أغراض الشعر المعروفة، وفتح بالتالي قنوات أوسع وأصرح بين الحياة والشعر، وهو ما اتقدناه طويلاً في تاريخ الشعر العربي. والشعر العربي الحديث يحمل في العديد من قصائده تعبيرات معيشة

أو تغايراً بين ما هي عليه وما شرعت به الحديثة في فرنسا مع بوليفر وروميرو وما لارميه. كما لو أن السيلب أو أدونيس وغيرهما نهضوا من اليسوع نفسه، أو اتخذوا الوجهة النصية ذكها، فيما يبدو أن الأمر يتطلب أكثر من وقفة نقدية فاحصة. فنحن نرى هنا أو هناك على دراسات جامعية أو نقدية تقيم التقارب والتشابه بين ما قاله بوليفر في تمهينات الحديثة وما قاله أدونيس، على سبيل المثال، ولكن دون أن تتحقق تماماً من حقيقة التقارب والتشابه. فيفضل الناقدون عن حقيقة التفاعل الثقافي التي تقع في أسس هذا التقارب، وهي أن الشاعر العربي «أخذ» عن الشاعر الفرنسي بعض أفكاره، وهو أمر معروف في صلات المبدعين والشعوب، على أنه مجال درس وتحقيق، لا إنكار وتمويه، كما هو عليه في ثقافتنا. فكلم من الدراسات لا يعبأ، أو لا يتحقق من الشروط التي تمت فيها «عمليات الدخول» هذه، كما لا يتوقف أمام الصياغات المخططة التي انتهت إليها عمليات الأخذ في السياقات المحلية. فلو أننا، كما سبق القول، مسألة «الحساسية الفردية» في النص الأدبي، «وجدنا أنها أجد مجالات الانتباه والتعبير والبلغة المميزة».

فنحن نعرف أن المنزح الرومانيكي، قبل بوليفر، حمل على إعلاء، بل على إعلاء «الحساسية الفردية» الشأن الأول في النص الأدبي، ولا سيما الشعرى منه: القصيدة تعبير شخصي، هو مجال تحقيق وانتقال لتناول فردى للعالم، وهو ما جرى التعبير عنه في صياغة أولى في مفهوم «الرؤيا». فالشاعر لا يولي الجمال المتحقق في الطبيعة، ولا يجعله، كما في المثال الكلاسيكي، مرجعية الجمال، بل يتجه وجهة أخرى ترى التشخيص، والتناول المبتكر، بل الحر والغريب أحياناً، ملكة أو قوة في إنتاج الجميل الكلامي. وهو ما لا نثبت أن تراه متحققاً في التصوير بعد الشعر، إذ يجنب الفنان النموذج الطبيعي المقترح والصياغات المثالية للواقع، ساعياً وراء جمالية قوامها الصورة الإحساسية التي يثورها الواقع والطبيعة في نفس الشاعر.

لنا في مجال عرض، ولا نقاش، هذه الفكرة المهمة من «الحساسية الفردية» في الحديثة الفرنسية، ما يثينا قوله هو أن هذه الفكرة لن تنزل في منازلها العربية، إذ جاز



وأحوال مزاجية وتلاوين فردية ومكونات جماعية - أو «مهموسة»، مثلما قال مندور في الثلاثينيات - وهو ما يلمسه خصوصاً في الشعر الغنائي إلا أن تحويل القصيدة إلى مدونة شخصية جعل منها تعبيراً عن رقة النفس الإنسانية وتصدها في غالبها، كما كان لها أن تعبر في فرنسا على سبيل المثال. فلو قد أتى خروج الشاعر من الأغراض المعروفة ومن دوره التقليدي - الشاعر متكسباً أو في خدمة الجماعة - مثل «ثورة» فعلاً، لكن غرضها انتهى إلى أن يكون استلاماً للسلطة - الرمزية طبعاً - لا تغييراً لموضوعات التعبير ولكيفيته. فالشاعر الحديث قاتل الحق، أو «منتهيه»، قبل أن يكون ذاتاً ومرصوعاً عن هشاشة الشرط الإنساني وصعوبته. فهو شاعر يقول ما هو «حق»، في الوطن والسياسة والتاريخ والعالم، وما هو جدير بالتمثيل والتطلع إليه. هو شاعر موجه، مرشد، على أن تعبيراته أو علاته في شعره طموح إلى أداء دور عام، إلى احتلال موقع، إلى مصادرة رمزية للتسمية والتميين في المجتمع.

نحن قلما نشقى بشاعر عربي حديث في غزواته المخلفة، مثلما قال أحدهم ذات يوم، وهو «يخصص في الخلفيات»، أو ينظر إلى مرآة، هي الورقة البيضاء، ذلك أننا نجد شاعرنا، حتى لو كان شاباً وشبه الحذنة - كما يدعى أو يعطى هذا وذاك - واقفاً دوماً على منصة عالية، تصدر منها أقواله، وهي منصة القول الجمعي بالضرورة، وإن أبت في قوالب فردية. يقول الشاعر محمد الماغوط في قصيدته بعنوان «بعد تفكير طويل»:

قولوا لوطنى الصغير، والجارج كالنمر

إنسى أرفع سجايتى كتلميذ

طالباً الموت أو الرحيل

ولكن،

لى يذمت بضعة أماشيد عتيقة

من أيام الطفولة

وأريدها الآن<sup>(٤٦)</sup>.

وفي قصيدته هذه صورة من هذه العلاقة التي تبدو فردية - وهي كذلك - وانفصالية أو معارضة - وهي كذلك

- ولكن دون أن تنقطع أبداً عن القضايا الجماعية، ومن هذه العلاقة الأمرة للأشياء والمعاني، ولو أنها تقوم في هذه القصيدة على إعلان استكفاف عن ممارسة هذه الأمرة

ما تريد قوله هو أن حدثتنا الشعرية، على الرغم من أخذها المهادى والمستمر لموضوعات ومعاهم وطرق أسلوبية في الصياغة والتركيب عن الحدائق المختلفة في العالم، فإن أخذها هذا، أو إزالتها هذه المواد والتأثرات يبقى موسوماً بتلاوين محلية لا تقرها تماماً من المثال الشعري الذي تتأثر به ونروج على أنها من معينه؛ فالحنانة الشعرية العربية لا تزال في العديد من تجاربها بعيدة كل البعد عن مقتضيات الحساسية الفردية في التعبير، وهي مقتضيات تصل بالشاعر إلى قول متردد، متعثر، متقلب بين أحواله، لا إلى قول مبرم، فاصل، ينتهي بأحدهم إلى وصف اسمه بأنه «لغم الحضارة»!

#### ٢ - ب - ٣ في الأنماط والتركيب والصياغات

يمكننا أن نتناول في هذا الميدان شؤوناً عديدة متصلة بشكل القصيدة ونمطها الينائي وطرقها الصياغية والتركيبية، بعد أن تحققنا من تأثير الشعر العربي الحديث بها، بمقادير مختلفة ويمكننا - في هذا السياق - أن نشير إلى عدد من الأنماط الرائجة في التجارب الشعرية الجديدة، مثل: القصيدة - اللحظة، أو القصيدة - المفارقة، أو القصيدة القصصية، أو الدعاية السوتية، أو القصيدة اليومية، وهي مأخوذة في أصولها من تجارب شعرية أجنبية. وهذا ما نستطيع قوله حتى في مجالات تركيبة صيقة مثل التأثيرات القوية الناجمة عن التعرف على فنون التركيب في التجارب السورالية<sup>(٤٧)</sup> وغيرها، من «الكتابة الآلية» إلى «الصيغة الموضوعية» وإنتاج الصور الفريدة والصادمة، إلى قلب علاقات الاستناد، أو تدهيد صلة الشبه بين المشبه والمشبه به، أو تقديم الصفة على الموصوف به في علاقات التقديم والتأخير وغيرها الكثير مما نلقاه في تضاعيف الكتابة الشعرية العربية الحديثة، حتى إنها باتت «منتهية» في صورة لافتة، ما يحق عمليات تعرفها وإذا كنا نشير في هذه الأمثلة، إلى أسوار سابقة في «التأخر»، بينة وجلية، فإننا نجد صعوبة راحة في تتبع آثار شعراء متفرعين، مثل ويتسوس اليوناني<sup>(٤٨)</sup> ودى بوشيه الفرنسي ونيرودا التشيلي ولوركا الإسباني وشعر «الهايكو» الياباني وغيرهم.



### ٣ - التنصيص: السبيل الإجرائي

علينا أن نوضح، بدايةً، تعبيراً اعتمدناه دون أن نوضح المراد منه واستعماله، وهو «الوقائع التنصيصية»؛ يميز هذا المصطلح في تحليلنا المواد اللغوية الظاهرة أو المخفية بها في النص، والتي تخيل إلى مواد أخرى، في نصوص أو معطيات حولية خارجية. والفارق بين معنى المواد، هو أن المواد الأولى هي متطلقات الدراسة والتحليل، وتدرس على أساس لسانی، أي وفق بنائها اللغوي، أما المواد الثانية فهي التي تخيل إليها الدراسة أو تستعدها، وقد تدرس وفق أساس سانی فيما لو اتخذت عملية التنصيص شكلاً اقترافياً، أمينا أو محرراً وقد تدرس كمادة «خام»، أي مادة مطروحة في معناها الأدبي والتفريقي، وتكون قابلة وفق هذه الصيغة إلى «قراءات» متعددة، منها القراءة التي انتهت إليها في النص المدروس.

### ٣ - ١: أشكال التنصيص

إلا أن تعيين هذه «الوقائع» لا يكفينا أبداً عناء البحث عن الصيغ والأحوال والعمليات، أي عن الأشكال التي نصيب التنصيص ذلك أنها عديدة، لا تختصصها الأقوال البلاغية القديمة عن «التضمين» أو «الإحالات» في لغة النقد السارية. وهنا لنا أننا نحتاج إلى مفاهيم تقودنا في العملية هذه، وهي تدور على ما تبينها في كتابات عدد من النقاد حول مفهوم «الاحتياز»، كما تحققتنا في كتابات كريستينا ورولان بارت أيضاً، وإن في نطاق آخر.

يقول رولان بارت في معرض دراسته الشهيرة عن الأساطير: «إن الطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو أنه قابل للاحتياز»<sup>(٤٤)</sup>. أي يدرس الجوانب «التمسكية» الذي تقوم عليه أي أسطورة في تنقلها بين الجماعات والشعوب، وهو تمسك نتحقق منه في غير نطاق لسانی، مثل «الأدب الشعبي» (الحكايات الساحرة، الأمثال وغيرها)، ويمكن لنا أن نتحقق منه في التنصيص الأدبي أيضاً. ذلك أن التنصيص في جميع أحواله، احتياز لنصوص - أو لأجزاء من نصوص - بفعل الإيراد نفسه، أي استحضار المواد السابقة في النص الذي يتم إحصاءه، وأياً كان شكل الإيراد هذا (إيراد تام أو

مجزوء، أمين أو محرر). هكذا تحدث النقد البلاغي العربي القديم عن «التضمين» أو عن «النقائض» أو عن «المعارضات» وغيرها، إلا أن انخافهم البلاغية لا تكفي لمعالجة أحوال التفاعل بين النصوص، ولا سيما الحديثة منها. وهو ما تحققت في دراسات لسانية نظرت إلى القول اللسانی على أنه «فعل حواري»، مثل باخين، بل يؤدي أيضاً إلى «فعل ماء»، مثلما يقول اللسانی أوستن Austin في حديثه عن الأتوال اللسانية المؤدية إلى أفعال ماء، مثل أفعال «أعد ب...»، أو «أمر ب...»، أو «أمر ب...» وغيرها، فهي أقوال تستدعي من المتلقي، أو تفرض عليه شروطاً ما يجعل القول اللسانی فعلاً ماء، دون النظر إلى محتواه وحسب وإنما إلى بنيته التي تستدعي علاقة ما. فطرح السؤال يطلب من المتلقي جواباً ما أو امتناعاً عنه، وهو ما نسميه كريستينا بـ «اقتصاد الحوار». وبهذه الاستعمال اللسانی هي التي توفر اقتصاد الحوار هذا، وتضمن وظيفتين أساسيتين: «الوظيفة القضائية»، والتي تجعلها كريستينا في جملة نموذجية هي التالية: «أفرض شروطاً وعقلاً للخطاب»، و«الوظيفة التحليلية»، والتي تمثل عليها بهذه الجملة: «أمر بما تقوله أو أرفقه، لكنني أمتلكه واستحوذ على في آن»<sup>(٤٥)</sup>. أي أن كريستينا في دراستها مبسوط النصف الثاني من القرن التاسع عشر الفرنسي (لوتريمون مالايمه...)، تنظر إلى النص «الحديث» على أنه نص يسعى إلى «امتلاك» الوظيفة «القضائية» المفروضة عليه وإلى تحريمها.

المسألة «احتياز» إذن، على أن لها «آليات» مختلفة، كما يقول مفتاح. جرى الكلام كثيراً عن «التمطيط» (أي الانطلاق من معنى ما، أو من عبارة، والنسج على متواليها، أو تفسيرها أو تطويرها)، أو «التركيز» و«الاختصار» (أي الانطلاق من مواد ما والتخفيف من حملاتها، وضغطها وتكثيفها) وغيرها من العمليات التي نصيب عمليات التنصيص، أي «التنصيص». والأشكال هذه مختلفة، قد تقوم على استعادة وحسب، لجملة أو لعبارة دون تبديل في معنى اقتباسي، تضمني بين، وهو ما نتحقق منه في عدد من أشهر أدونيس: يقول التفري في «موقف نور»:



أوقفني في نور وقال لي:

يا نور انقبض وانبسط وانظر وانتشر فانقبض  
وانبسط وانتشر وعنى وظهر<sup>(٤٦)</sup>.

ويقول أدونيس في «تحولات الماشق»:

وقلت

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واخفت

فانقبض وانبسط وظهر واخفى<sup>(٤٧)</sup>.

يورد أدونيس نص النثرى ناقلاً له، محولاً ركيزة المعنى من «النور» إلى «الجسد»، ومحولاً القائل من الله إلى أنا الماشق للتكلمة نكتفي بهذه الإشارة، ذلك أن عدناً من النارسين العرب توقف عند عمليات «التملك» التي نصب كتابات «متصوفة في شعر أدونيس» والتي تبلغ في حساب أحد النقاد حدود «التمالها»<sup>(٤٨)</sup>.

إلا أن هناك شعراء يحون وجهة مختلفة في التصبص، وتقوم على «اختطاف» الجمال وتخويرها بل هيئتي قسب معانيها قلباً يملأها في صورة نقصية لها. ففي شعر أنسي الحاج تتحقق من وجود مصدر لقوى، هو السق النبوي المسيحي، وهي لغة الثوراة والأنجيل والقداس والصوات الكنسية وغيرها، ويحلو عليها الحاج فعلاً نقصياً، يشبه صميات تحويل اللغة عن جريانها واستعمالاتها المعهودة وهي العمليات المعروفة خصراً عند الشاعر نوتريامون تحت اسم détournement وعند السورباليين لاحقاً، يستعير الحاج جملاً دينية معروفة لم يملأها تماماً من أغراضها، قلباً يذكر بأصولها ولكن في صور عابثة وطريقة نقدية ولاهية، فالجملة الشهيرة في ترثيلة عيد الميلاد: «المجد لله في العلى وعلى الدنيا السلام...» تحول في شعره إلى العبارة التالية: «فعلى القبر السلام وفي القهر المسرفة»<sup>(٤٩)</sup>، كما يستعيد في صورة أخرى، هي التالية

وتجىء العصور

ومجد العصور

وفي الناس لرعشة<sup>(٥٠)</sup>.

ويحول قصة السيد المسيح وتسميته بطرس (الذي ينكر المسيح ثلاث مرات قبل صياح النبك) قلباً ساخراً في هذه الجملة: «يسوع» ذبكك لا يصيح<sup>(٥١)</sup>، وهو ما يصيب البحار أيضاً. ولا يتورع في مواضع أخرى في شعره عن استعادة العبارة التي طلقها ردها المسيح على رسله، وهي التالية: «الحق الحق أقول لكم...» لأداء حالات غير دينية أبداً.

يملأ أنسي الحاج العبارات والصيغ الدينية ويقابلها، وهو ما يوضحه صراحة في أحد الأبيات. «احتجزها ورو لها» حيثما يسوع قال، «أجل لا تس كم لوزع كم لئلا! «أحبوا بعضكم» على كفك تحت إبطك تذكر، «بعضاً...» أي أنا<sup>(٥٢)</sup>. الشاعر «يروع» العبارات، ويبدلها، وفي ذلك ما يجلب له «لذة نصية»، إذا جاز القول. وهذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سلبية، أي غير واعية، أو عن تدبير محكم ومضطرب، وهو ما يتضح بجلاء في التركيب وقوته في لغة أنسي الحاج الشعرية.

### ٣- باب: مقاصد الشاعر

لنناقش مجال دراسة الجانب «المقصدي» في إنتاج النصوص الشعرية، وهو جانب تتحقق فيه من أن النص مصدر عن «قائل»، ويتوج إلى «قاري»، على أن في محمولات النص ما يشير، ضمن «الظروف الحوارية» المعنية للنص وأطراف الحوار، ما يشير إلى «مقاصد» مستهدفة أو مرجوة أو مستحقة دون أن تكون مطلوبة. ذلك أن القاري، أو «المتلقي»، قد لا يتلقى ما استهدفه أو طلبه الشاعر بل عيره، كما أن الشاعر قد يضمن نصه ما لم يكن يتحكم به أو يطلبه أو يقصده، في تضاعيف العملية الشعرية في جانبها اللاواعي، هنا أن عمليات التصبص قد تؤدي، على ما عرفه في تجارب الشعر الحديث خصوصاً، إلى تلاقات وتبهرات ومعان غير مطلوبة، بل أنتجت «الممارسة النصية» نفسها (أو «الممارسة المنتجة لمعنى ما»، كما يتحدث كريستيفا - pre-tuque signifiante...). ولذلك سنوقف في هذه الدراسة عند جانب وحسب من جوانب المقصدية هذه، وهو دراسة مقصدية النص من جهة الشاعر - مستعير جهة المتلقي في التقى - أي ما يقصده، وفي صورة واعية، بل عملية إذا



في أمريكا الشمالية والجنوبية وفي اليابان وغيرها أيضاً،  
وتقليده أو التأثير به

وهذه استهدافات يقصدها الشاعر، وتقع في باب  
التشويق، وربما التماهي أحياناً، مع صنيع شعري - أو مع  
ثقافة - معين على أنه الأكثر تجديداً وحدائقاً، ما يدعونا إلى  
الظفر إلى المقاصد هذه لا من وجهة تفاسية وحسب، وإنما  
من وجهة أناسية أيضاً؛ تصويل النص الحديث على علاقة  
«إطلاعية»، لا عيشية، في تجريد الأشكال والمعاني، ما يمكن  
لسبته إلى ثقافة «استعمالية» - حتى لا نقول: استهلاكية -  
لا إيجابية، وهو يشور لي ذلك، لا إلى هشاشة التأصيل  
الحمائي في النخب الثقافية وحسب، وإنما أيضاً إلى دونية  
موقع الثقافة عموماً في تبادلات المجتمع نفسه.

ذلك أننا لو نظرنا، على سبيل المثال، إلى ما قام به  
شاعر مثل لوتريامون، في باب التماس، في تحويل المقاصد  
الطوعية عن مدلولاتها واستعمالاتها التي عاد إليها، لبان لنا،  
أن التجديد يقوم على تماسك مع نصوص سابقة ومزامنة للحظة  
الكتابة، ولكن على أساس أن النص «مدرسة منتجة لمعنى ما»  
- حرب أن يمسح المعنى رسالة مدبرة أو مطلوبة - فلا تكتفى  
بتفله، أو بتفسيده، أو بمحاكاته، أو باستيعابه، وإنما تعمل  
على قلبه، وعلى جعله جعل نزاع في خطاب للتكلم نفسه.  
وهو ما أبانته كريستيفا في كتابها المذكور أعلاه؛ إذ أشارت  
إلى أن «الشعرك يتحقق دوماً لا عند لوتريامون» من باب  
النفي، على أنه نفى لساني وغير لساني كذلك؛ أي ينفى  
الشاعر المواد التي يعود إليها في ميناها اللفظي فلا يوردها  
كما كانت، وفي ميناها غير اللساني، أي حصولاتها  
الاعتقادية وغيرها التي تصلها به «الظروف الحوارية». تفهض  
كريستيفا في شرح الأحوال المختلفة للنفي هذا، إلا أن ما  
يعينا من هذه الأحوال كلها، هو تحققنا من كونها عمليات  
«إنتاجية»، وتصلر بالتالي عن «أنا» أو «فات» - متدرجة  
في صورة عيشية وفكرية في آن في ما تكادته وتعالى منه  
ولسعى إلى التعبير عنه. وتتحقق في الأحوال التماسية هذه  
عمليات «الترلاق» - حبساً تسميها الناقلة - تشير إلى  
«التخلي عن موقع التحكم بالنص بوصفه فعلاً  
تخاطيبياً»<sup>(٥٤٢)</sup>، ما يعني أن النص لا يشتمل على غلبة

جار القول، وهو ما يتمثل في العلاقات التي يشتملها الشاعر  
مع المصادر «الطوعية» كما أسماها.

فهناك توجهات ومقاصد معينة يطلبها الشاعر حين  
يقتدى أو يتمثل أو يقلد أو يضمن نصوصه مواد معينة من  
تجربة هذا الشاعر - أو عدة شعراء في آن - أو ذلك، ولا  
يكفي، في هذه الحال، الوقوف عند الجانب «الأخلاقي» من  
هذه المسألة: هل «سرق» الشاعر أم «اتحل» أم تأثر في صورة  
غير واعية؟ هل أغفل ذكر مصادره عمداً أم سهواً؟ وهل  
كان «أشياء» أم «محررة» في عمليات أخذه؟

علينا أن نتقبل، على ما اعتقد، من هذا المنظور<sup>(٥٤٣)</sup>  
الأخلاقي الذي يعود في أصوله العربية، على الأقل، إلى  
منطق «التفاضل» - أو «الموازنة» - بين الشعراء، الذي يشير  
في واقع التبادلات التي تحدث النص في الظروف الحوارية  
المحيطة به، إلى دورة التماس التي حصرت نطاقها في الآيات  
انفردة. وعليها كذلك أن نتقد الأصول الأخرى لهذا المنظور،  
وتعود إلى التركة الرومانتيكية التي نظرت إلى النص على أنه  
ابتداع وخلق لا يشوبهما أي «تقليد». ذلك أن المنظور  
التامسي بات يربنا النص في كيفية تناسب أكثر طبيعته، وهو  
أنه داخل حكماً في علاقات - مع نصوص أخرى - تتجبه  
وتحدد مقاصده: فلا يوجد نص مولود نفسه، وإنما هو  
«حسية» غير، وإضافة عليه كذلك. فكيف لنا، والحالة هذه،  
أن نظل إلى المقاصد المطلوبة في الشعر العربي الحديث؟

يمكننا القول إن الشعر العربي دخل، ابتداء من «عصر  
النهضة»، أو طلب ثنائية ما كانت معروفة في المصادر الطوعية  
المسوبة في التماس، وهي المصادر الأوروبية، بل يمكننا القول  
إن الشعراء جعلوا منذ ذلك الوقت، من هذه المصادر أكثر  
من مواد يأخذون منها ويحولون إليها؛ جعلوها مثلاً للشعر  
وما لا له، وهو ما تتحقق منه في مساعي بقولاً فياض وشبي  
الملاط في كتابة القصيدة القصصية، وفي مسعى نجيب  
الحداد إلى إدخال الشعر التمثيلي، موضوعاً ومترجماً إلى  
العربية، وفي مساعي المبدعين غيرهم من لم يتوقفوا حتى  
أياماً هذه عن تتبع الصنيع الشعري الجديد - وربما القديم -  
ولكن غير المعروف في العربية - لا في أوروبا وجنبا وإنما



مركزة، بل على تعبير مأروم، لا متسق ولا مبرم كما هو عليه الحال في حدائثنا الشعرية التي تجمع غالباً بين مقاصد الحق الإبيولوجي وركزة «المحولة».

#### ٤ - التناص في الأساس الأساسي

أبنا أعلاه أن كل نص، لاسيما العربي الحديث منه، واقع في علاقات تناصية بالضرورة، وأن على الدراسة اللسانية، بالتالي، أن تخص التناص بجانب مناسب له في كل مستوى من مستويات قراءتها. وهو ما دعانا إلى نقد نظريتي «المقارنة» و«المقابلة» التقليديتين، وإلى السعي إلى «تناصية»، هي أكثر واقعية في تعريفها أحوال التخصيص التي تسم في صور متزايدة النص الحديث، العربي وغيره، إلا أن هذا السعي لا يجنب القراءة اللسانية نفسها التقيد، أو مراجعة حدود حصنها، فلك أن التناص لا يحصر القراء اللسانية في حدود النص، «في ذاته» كما قلنا، أو في عناصره المحدودة والمحصورة في بنية معلقة، وإنما يفتحها على التاريخ الأدبي، ومنه على تاريخ التبادلات في مجتمع ما، أي على «ظروفه الحرة»، أي السعي في تطوير أناسي (أشورولوجي).

إلا أننا ننبه، من جهة ثانية، إلى أن «التناص» قابل لأداء دور أوسع إذا جاز القول، لا في التحليل اللساني للنصوص الشعرية وحسب، بل لسائر أصناف النصوص، من السردية حتى الفكرية المختصة، وما يقوله بنيس عن «موسوعة» المناصر النصية في الشعر العربي الحديث يصح في غير باب كتابي عربي، ومنذ «عصر النهضة» تحديداً. وكنا قد نسبنا أعلاه، عند مناقشة تعريفات «التناص»، إلى أن بعض النيارسين يميلون إلى النظر إلى التناص على أساس «إدراكي»، وإلى ربطه بأنظمة سيميولوجية أخرى واقعة في المجتمع، بما يعني أن النص متعالي مع غيره، وينسج تعيّناته في سبل حوارية متعددة، منها مع نصوص سابقة أو مرادفة له، ومنها مع «مناحات» وجدالات والمناحات واقعة في تبادلات المجتمع.

التناص وقع في غير مجال من مجالات التبادل، ويستدعي طرقاً في المعالجة تتعدى النص الشعري. هكذا بما

لنا مقبلاً الجرح بهذا المفهوم، أي التناص، صوب مجالات عمل جديدة، لا تقصره، كما بنا ذلك في دراسات الفرنسيين والإيطاليين، على الوقائع النصية ضمن النعة، نفسها، بل إلى غيرها من اللغات، وإلى غير لغة. إذا ما تطلب الأمر في النصوص نفسها - في النص الواحد أحياناً - والجرح به أيضاً إلى مساح لا تطلو النصوص الشعرية وحسب، بل غيرها أيضاً من النصوص، أي كل مدونة يقوم بناؤها على علاقات تصلها بغيرها، تشدد على ضرورة «توسعة» حمولات وتعريفات هذا المصطلح، لأننا نرى في الكتابة الحديثة حقلاً غنياً تتحقق فيه من حضور «التناص» بوصفه «فاعلاً نصياً» - حسب تعبير كرسيتيما - في عدد كبير منها. وهذا ما تتحقق منه في صورة مزدا في عالم بات شديد التفاعل و... «التناص» بين أطرافه ونصوصه المتبادلة، حتى إنه تستطيع القول إننا نتقل من المجال الكتابي «المتنق» إلى المجال الكتابي «المتفاعل».

وحاجتنا العربية واسعة في هذا المجال، لأن «التناص» قابل لأن يكون السبيل الأنسب في تناول أصناف الكتابة العربية، لا «التقديرة» وحسب، بل الحديثة خصوصاً، منذ «عصر النهضة» تحديداً، ذلك أنه «عهد مثاقفة» في المقام الأول، أي عهد الدخول في علاقات تناصية، لازمة ومطلوبة في آن. وهذا ما يدعونا إلى طرح السؤال: ألا يمكننا أن نرى استعمالاً جديداً لسبيل «التناص»، وفي مجال الأشورولوجيا الثقافية تحديداً، أي سبيل دراسة وقوع الجماعات البشرية، والثقافات عمومها، والأنماط السوكية، والقيم والتصورات، في علاقات «تناصية»، هي الأخرى، بعضها طبيعي أو «واجب»، وبعضها الآخر مفروض وربما «تفري»؟ وكيف لنا أن نفهم العمليات «النفسية»، التي أدت إلى اتصالنا وتعرفنا، وإلى «تملكنا»، في كميّات مختلفة من «البينة»، لمصادر ومتنجات وأجناس عديدة، من المطبعة والمسرح والجرمنا حتى فكرة الديمقراطية الأوروبية والرواية وقصيدة النثر، إلا بوصفها علاقات «تناص» عميقة؟!

والتوسعة التي تطاول هذا المفهوم لا تقصره - وحسب - على فهم عمليات «التملك»، وإنما تمكنت أيضاً من مهم الموازن والمساكن التي تطلب «التناص»، على أنها



كله في معنى واحد وتمسك بالتالي لحركته وأحواله، أي المعنى الواحد والمتشابه. فما كان يصح في شوقي لا يصح في أدونيس، أي أن فعلهما يقوم وفق «علاقات تناسبية» مختلفة ومتفاوتة. وما يصح في استيراد «التومويل» - كما جرت تسمية «السيرة» للمرة الأولى في العربية - لا يصح في تعلم عادات الذهاب إلى الأمكنة الثقافية «المامة» - المسرح، المكتبة العامة .... على أنها علاقات «تمدين»، منذ «عصر النهضة»، ولا في «تقبل» قصيدة النثر والطلب عليها في الكتابة العربية. إن هذه الأمثلة كلها تنسب إلى أطوار في الثقافة، بوصفها عهداً لتعرف الظهور، للأخذ به، ولاقتصاد «تيفة» ما يقترحه في مثاله الثقافي والتمليني والتحديثي، سواء في المنهجيات أو في العادات والسلوكيات أو في القيم والتجالات والتصورات.

هذا يدعوننا، إذن، إلى دراسة ميادين «التنصير» ومقاصده وأشكاله المختلفة، كما يدعوننا إلى التنبه إلى أن التنصير يمر في أطوار، هو الآخر: فما كان جلباً في علاقات التنصير، أي في علاقات التأثير النافذة، يصبح، لاسيما في أيامنا هذه، أشد خفاء وتمقيداً ومعانبة بالتالي، خاصة أن الكاتب الحديث يعدد، في أعمال بعضهم، مصادر التنصير في العمل الواحد، من جهة، هذا أنه يتخفف من سبيل الحكاية أو يحسن، في حال لجوئه إليها، إلى خصائص «تملك» حاذقة.

بوزار تشوفيه، طالبة الثقافة - والقيمة - في نص واقع خارج معناها وثقافتها: التنصير، إذن، سبيلاً إلى دراسة ثقافتنا في سياق أوسع، يدرجها، من جهة، في إطار العملية «النهضوية» المستمرة، على أنها فعل «مناقضة» متباد، كما يتم فيها، من جهة ثانية، تناول النصوص - على أنواعها - انطلاقاً مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات و«تيفة». ومعها تبرز الأسئلة التالية: هل يعني هذا أن مؤدى هذا السبيل يجعلنا نتناول حاصل «الحدائق»، في نهاية المطاف، لا على أنه فعل تأثر وتأثير وحسب (وهو ما يحصل في العلاقات «الطبيعية»، إذا جاز القول، بين الثقافات كما بين المؤلفين)، بل على أنه، أي هذا الاتصال في محيطه التشويقي في هذه الحالة، ناتج عن علاقة «تناسبية»، كان للثقافة الأوروبية - مع الأمريكية حالياً - أن تؤدي الدور الأول والأصل والابتكر، أي دور «الفاعل النصي» في النص المحلي؟ وهل يعني هذا أن مؤدى هذا السبيل التنصيري يجعلنا نتبين الحالة التاريخية والقيمة، التي تأسست في عهد الثقافة وفق شروطها، على أنها أنت إلى تعبير وصية النص العربي في علاقته الواجبة اللازمة بتعبير الدخلي، وجعلته يتكلم بالتالي وفق مقتضيات علاقة «غيره» بانت فيها للعناصر «الاختصاصية» و«الاستثنائية» - أي «الخارجية»، باختصار وتسرع - أن تؤدي دور المثال وتحديد معايير الاحتكام وتعين المثال؟

نعلم الإجابة في هذه الدراسة عن هذه الأسئلة وغيرها، مكتمل بالقول إن هناك مساراً للثقافة، لا يمكننا أن نجعله

## الهوامش:

١ - معنا إلى القيمة الفنية التي صدرت من «اللوحة العربية» للدراسات والتميز في بيروت في العام ١٩٩٦، ولها غيل الصفحات الملاحقة.

٢ - م. د. ص. ٧.

٣ - م. د. ص. ٩٠.

٤ - م. د. ص. ٩٤.

٥ - Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage, Paris Seuil, 1995.

٦ - Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris: Seuil, 1972.

٧ - ep. cit., p. 446.

٨ - Dictionnaire de linguistique Paris: Larousse, 1973.

٩ - Julia Kristeva « La révolution du langage poétique, Paris: Seuil, 1974.



- ٢٠ - محمد نيس الشعر العربي الحديث... ٣... ص ١٨١.
- ٢١ - م. د. ص ١٨٨.
- ٢٢ - محمد طحان: م. د. ص ١٣١.
- ٢٣ - Kamal Khair Beki. Le mouvement moderniste dans la poésie arabe contemporaine, Publications orientalistes de France, 1978, pp 138 - 141.
- ٢٤ - هنا ما سعى إلى تبينه، ضمن مسعى آخره الشاعر ساني مهدي، إذ عرض مساهمات خلقية لعدد من السريالين الفرنسيين، وأخرى لأدونيس، في المسائل التالية: الرقص، الهدم، البحث عن واقع أسس (لغز فراق)، ونفي العقلانية والمنطقية، النحلة السيمولية، الشعر والحجر، الشعر والجنون، الشعر والاكتشاف، الشعر واستقصاء المجهول، رؤية جديدة للأشياء، الصيغ الجديدة، برمجة الكلمة، الشعر والذين، وعلمس منها إلى القول، ذي مدونة ما هدم من نصوص يتضح لنا أن أدونيس كلاً عيلاً في مفاهيمه على التراث السوني، وما تجلده في تطورات أدونيس من المفاهيم السونية يسكن أن نشر له على مطبوعات في شعره. ولقد لا جميع أعمال هذا الاستقصاء هذه المطبوعات، ولكن لخصه بشعر أدونيس لا يتوهم أن يلاحظوا أن الرقص، والشعر، والهدم والاكتشاف، والتجديد، والممارسة، والرقص، المبتدئ، والسيولة، والجنون، والمجهول، ونطق، والبحث، والاكتشاف، والصيغ، والتحويل، والإسرائيل، وغير ذلك من مفردات القاموس السوني، هي، في ثمرات ناعمة صبور قاموسه الشعري، ساني مهدي، أمثلة الاختلاف وحدها النمط، دراسة في حنونة موهبة وشعره لغة وصورة ولعمري، ما للثغرات الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٧٠ - ١٧١.
- ٢٥ - رائد خطا لنسبي هو الباحث لروسي ميخائيل بديعني الذي نظر إلى الشعر الأبيي وفق البنية الموزنية الذي رأسه، على أساس أن الشعر مسمى حويزي مع ما يحد.
- ٢٦ - François Rastier: op. cit. p. 16.
- ٢٧ - François Rastier: op. cit. p. 30.
- ٢٨ - François Rastier: op. cit. p. 31.
- ٢٩ - François Rastier: op. cit. p. 31.
- ٣٠ - ملك تلماني في كتاب: الشعر العربي عند نهيات القرن العشرين، الجزء الرابع في طبقات الحلقا للدراسة لمرجبال أريد الشعرى الفصحى، الجامعات لقد الشعر العربي المعاصر، إعداد: عماد نصيبك، دار شعرون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٩٧ - ٣٤٦، والتأليف ص ٣٦٥.
- ٣١ - وهي مبررة ومنهجية في كتاب: أ. ج. جيمس.
- ٣٢ - A. J. Givins. Essai de sémiotique poétique - coll. Paris: Larousse, 1972, p. 11-12.
- ٣٣ - واعتدنا في كتابنا الشعرية العربية الحديثة تحليل نص، دار بوقال الشعر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- ٣٤ - وثناء بعد كتابة هذه الدراسة، على فصل لافتة لعدد من، في كتابه النقد المجهنم عند العرب (مكتبة نهضة مصر للنشر - مصر)، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩،



يفتخر غريب محمد المهدي، على مسين المثال، دراسة لشكال الشعر العربي الأصيل  
 انطلاقاً من التشابه الحاصل بين النسيجه الموزونة على وزن الرجز، وفي عهده مثلاً،  
 الشعر النبطي، وبين سجع الكهان المعروف في الجاهلية، الشعر العربي في  
 مرحلته الجاهلية القديمة، فإن الشائفة للشعر والتوزيع، الشعر البديع، طبعه أولي،  
 ١٩٨٧، ص ٤٣٦. ويهتم الباحث غاندي شفيحان جمال مؤرخاً في دراسة  
 مرفقة، إلى نصيب، على أي ترجيحاً ما في عصر الشعر الجاهلي، إذ تضمن  
 دراسته، حسب قوله «أكثر من ثلث من الزمان إلى عصر اللغة العربية، والبيع  
 الشعر الجاهلي»، عصر الشعر الجاهلي يعود على بدءاً، حيث فصول الجاهلية، ١٥  
 للبد الثاني، ص ١٩٩٦، ص ٣٠٦.



٤٧ - أدونيس: **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة طبعة رابعة، ١٩٨٥، بيروت، ص ٥٢٧

٤٨ - شهر كتب، مثل عدل عياد، وسامعيل الندي، والمصنف الوهابي وغيرهم تولف لأم أحوال الناس في شعر أدونيس وكتابه. وأصدر الكتب كنظم جهاد كلاً في هذه القطعة، استجيب فيه العديد من المولد، ونود إلى كتاب فهداء، حل الفري والبستاني والأصمعي والمحمدي والمري وابن الأثير وغيرهم، أو إلى شعراء الجليل، مثل بوليفر وأوكنايفر بات رمان - جون بيرس وغيرهم، يرى فيه أن ما قام به أدونيس لتحال ليس إلا، مجرداً بين «السرقة»، وهي عندنا، نقل من أحد القديس، ما نقل عنه دون لفظ، ليس إلا التحال، وهو عندنا «نقل من الآخر» ولفظه كليهما معاً، أدونيس متفحلاً، بترقيقاً الشرق، آثار الأعضاء، ١٩٩٠، ص ٦١

٤٩ - أنيس الحاج: **لن، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، ١٩٩٤، ص ٤٤.**

٥٠ - أنيس الحاج، ملأ صنعت باللعب، ملأ فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت طعة ثانية، ١٩٩٤، ص ١٠٣.

٥١ - أنيس الحاج: **لن، ص ٥١.**

٥٢ - أنيس الحاج: **د. ص. ص ٧٨.**

٥٣ - رغم أن ما يلحق بعض الأدباء العرب لا يبدو كونه، في بعض الأحوال، عمليات نقل حرفي أو سحر لثلاث ورسل أحياناً والمصنف أحياناً أو حرية أحياناً أخرى، دون أن يصرفوا إلى الناس في لغة بيضاء بل يسترون عليها ولا يلبثون أن يحسبوا ما يثبت لهم أن لفظاً، يحجب راحة، مثل سقوط المزدحم أو الهلال!

Julia Kristeva : op cit., p. 343.

كما درس الشاعر عصام معروف هذه التكوينات في كتابه: **النونيات** وقد علقها العربية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧)، وتوقف فيه عند غير تجربة عربية، في مصر وسوريا ولبنان والعراق. ولحق فيه أن التكوينات قد لا تتصل مباشرة، وغير للتصوير الأصيلة، بل غير لتصوير رقيقة أو مترجمة مثل تعرف شعراء المجلد العربي، ٦٩، على سبيل المثال، على «الجملة» السريالية في تصوير جولية عند رولان بارت، ١٠١ بالفرنسية، ص ١٠١

ويمكن العودة أيضاً إلى كتاب: **سلي موني: الحق الخلفاء وحالة النقط، دراسة في حذافة مجلة اشعر، بيعة ومشروعاً ونموذجاً، سبق ذكره، الذي درس فيه تأثيرات مجلة اشعر، بالحدائق عموماً، والمؤلف السريالية خصوصاً.**

٤٢ - يمكن العودة إلى دراسة أخرى صالح: **فيلسوف يفسر في الشعر العربي المعاصر** ولادة نصيبه التفصيل، في كتاب: **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، لحظة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، تحرير: شعري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٥، ص ١٤٢ - ١٦٠** وكما قد عرفت في دراسة نقانية لنا، يتواءم «قصيدة الشباب» أسئلة حذافة رجبانيه، (الطبعة الثالثة في مهرجان الربيع الشعري، بغداد، ١٩٨٧)، لهذه، لذلك التنصت وغيرها.

١٤ - Roland Barthes *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957, p. 204.

١٥ - Julia Kristeva, op. cit., p. 338.

١٦ - النفرى، المؤلف، موقف بوز، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٧٢





## التناص في الإنجاز النقدي

## المختار حسني

بعد ظهور مصطلح التناص تناول النقاد مشكلة السرقات من جديد في ضوء هذا المفهوم الوارد من الغرب، وإن كانوا لم يتجاوزوا الاستعراض والتشبيه إلى التشابه والاختلاف بين هذا وذاك

متصرفين جزئياً أو كلياً إلى تعريف التناص كما ورد علينا من الغرب ومجربين مفاهيمه بحدائقها في تطبيقاتهم على النص العربي، لا نكاد نستثني منهم غير د. محمد مفتاح الذي اتجه في تنظيره إلى تركيب المفاهيم المختلفة، لجعلها أكثر إحصائية وعلمية من الناول، يقض النظر عما يقال عن تطبيقاته **وقد كان المعيار بهذا سياقين** إلى الموضوع تعريفاً وتطبيقاً ونظيراً. خاصة في كتابات د. محمد بيس، ود. محمد مفتاح، بالإضافة إلى تطهيرات عبدالله بإجماع السائرة على ضئي من سطره د. محمد بنيس في (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وأخيراً دراسة د. محمد علي الرياوي الموسعة عن شعر المغرب الشرقي

وهذا لا يعني عدم اهتمام النقاد والدارسين العرب من الأقطار الأخرى بالموضوع، فقد نشر، مد سواب لشبابي، وبسرعة، الدراسات التي تعنى بهذه الظاهرة، ولكننا نكتفي هنا بتقديم قراءة خاصة لأحد الرواد المقاربة في هذا المجال، وهو د. محمد بنيس.

تناول د. محمد بنيس ظاهرة التناص في رسالته «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» وفي أطروحته «الشعر العربي الحديث: بشائعه وإبدالاتها». وطبعتهما نفس الرقعة، وإن كانت الاستفادة من الأدوات المعرفية أوسع في الثانية منها في الأولى وفي البحثين معاً، احتفل، في الجانب النظري، بما أنجز في الغرب، منطقاً من فكرة مسبقة، هي أن



القراءة المحدثة تلك سبيلاً مغايراً ومعتقداً عما كانت عليه قديماً<sup>١١</sup>. دون أن يقدم على صحة الدعوى أي دليل من هذا القديم «المتخلف»! وإذا كان القديم لا يستحق أن يُبحث له عن مسوغات القُدح فيه (يكفي أنه قديم في نظر هذه الحداثة)، فمضى أن يكون لدعوى تقدم القراءة المحدثة من الأسس والأدوات والتأويلات ما يجعل القارئ مقتنعاً بها مسلماً بطروحاتها.

لهذه الغاية يستعير د. محمد بييس ثلاثة مهاير من كريستينا Kristeva وهوردين Houdbine يعبرها بمشابة «قوانين» يقيس بها مدى الوعي الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة، وهذه القوانين هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار

أ - فالاجترار، في نظره، كان سائداً في «عصور الانحطاط... حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكري»<sup>١٢</sup>

ب - والامتصاص مرحلة آتية من مرحلته الأولى بغير بأهمية النص لغائب وتناشد «بعيد صوغه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها»<sup>١٣</sup>

ج - أما الحوار فأعلى في تعامل النصوص مع النص الغائب إذ «يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة لمحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار... قال الشاعر أو الكاتب... يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته، التبريرية والمثالية...»<sup>١٤</sup>. وفي هذه المرحلة «العليا» يصعد د. محمد بييس من لهجته خاصة في وصف هذا «القانون» بالصلاية والقدرة على لتحطيم والنسف والكلالة في جرف كل ما هو مقدس. وهي لغة إيديولوجية عنيفة، ما انفك يؤاخذ عليها النقاد<sup>١٥</sup>. ويقول د. محمد العمري: «ومن الأكيد أن كتابة



صفحات من التمجيد للشعر المعاصر والقدر في تقاليد وقوانين الشعر عند العرب وفي الاجترار والمجترين من شأنه أن يشغل الباحث عن النظر في آليات تطور الأشكال وفاعليتها»<sup>171</sup>.

والظاهر أن الباحث استعار هذه «القوانين» من الغرب دون أن يجري عليها أي تغيير يخضعها للمجال التداولي الجديد فاكتمل به «اجترار» تلك المصطلحات بمفاهيمها الأصلية، وكأنه أراد بذلك أن «يكبر» تجربة (تيل كيل) في دعوتها إلى التمرد والنسف والهدم لكل القيم بعد فشها في الميدان السياسي. وقد انتبه د. محمد مفتاح إلى أن اختزال بعض الدراسات، التناص أو الحوارية في السخرية مرتبط بهذا المد الاحتجاجي والاعتراضي<sup>172</sup> على مستوى الرافع الإيديولوجي، فالمفهوم اكتمل يقول، نشأ في ظروف عتراضية: الاعتراض على المؤسسات السياسية والثقافية والعلوم الرائجة. وكانت شعارات المرحلة هي لقطعية، والإبدال... والنقوض... والفساد... والسفاس... من زهره هذه المفاهيم الشورية»<sup>173</sup>.

في هذه المصطلحات (الاحرار، والامتصاص، والحوار) ذات الحمولة المفروضة تؤدي في النهاية إلى تمجيد بعض النصوص بحسب «درجة وعي» أصحابها، واتهام آخرين بعدم الوعي. أو على الأصح، بحسب درجة الهدم للمقدس أو عدمه. فالشعرية، بهذا المنظور، يكمن سرها في هذا الهدم، وهو المقياس الذي سبق لأدونيس أن رفع به شاعرية وحداثة جبران<sup>174</sup>، وأراد به د. محمد هنيس الرفع من شأن شعر البشار: إذ هناك شعر حديث، ف شعر حر، ثم شعر «معاصر» هو شعر البشار<sup>175</sup>.

هذه بعض المصطلحات النظرية للباحث، سره بعدها، في «ظاهرة الشعر المعاصر» مجالات التناص، زاعماً أن اهتمامات الشعراء المقاربة «المعاصرين»: «بلغت حداً لم يكن يخطر على بال الشعراء الذين سبقوهم



من كلاسيكيين ورومانسيين ذلك أن لشاعر المغربي المعاصر اتجه بعقله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديمها وحديثها مع اعتبار شعبياتها في ميادين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة ثم الفنون غير الأدبية من تشكيل ومعمار وسيماف وركض ومسرح بالإضافة إلى العلوم السياسية والاقتصادية والقانونية، بل يصل الأمر في بعض الحالات إلى العلوم الرياضية والتجريبية<sup>13</sup>. ومثل هذا الكلام الذي يدخل في باب المزايدات أكثر مما يدخل في باب العلم، هو الذي وصفه د. أحمد المعداوي بأنه أشبه ما يكون بالحديث عن أبطال الأساطير وقد صدر منه هو أيضاً ما يدرج تحته يوماً ما فيما قاله عنه حتى سره بعضاً منه واعترف بتفاهته قائلاً: «وبالطبع فإن هذا الكلام الذي يبدو لي الآن أشبه ما يكون بالحديث السحرة والمراجعين بالعيب إنما أريد به تضخيم ثقافة الشاعر الحديث ومعارفاته لتحدد تجربته وما تتضمنه من رسالة شعرية جعماً يؤهلها»<sup>14</sup>. وهذه «اللاحقة في الثقافة كنز يفسحها د. محمد بنيس استعاد الشعر منها، في موضوع التعاضد، في أبحاثه التالية

1 - الذاكرة الشعرية: ويقصد بها «جميع الشعر الإنساني» سواء أكان قديماً أم حديثاً، عربياً أم «جيباً» باللغة المصحى أم الدارجة<sup>15</sup>، مما يعلق بأذهان الشعراء، وقد ينسونه، ومع ذلك يتصرب إلى ما يكتبون، وهو ما يعلق كذلك بأذهان القرء فيذكرون منه ما يذكرون وقد تستثير فيهم هذه النصوص ما أنسوه. وهنا يحترس د. محمد بنيس فيسجل ما يكتب القرء من شعوبات، وما قد تسقط فيه من زلل غير مقصود مادام النص الشعري شبكة من النصوص الشعرية الأخرى تمر خلال شبكة من النصوص التي تكون ذاكرة لقارئ<sup>16</sup>. وبعد هذا التقديم للذاكرة الشعرية بعين المتون الشعرية الكامنة في الشعر المغربي المعاصر كنصوص غائبة يحددها في:

1 - المتن الشعري العربي المعاصر.



2- المتن الشعري العربي لتقديم.

3 - المتن الشعري الأوروبي.

4 - المتن الشعري المغربي.

لينتقل إلى المجالات الأخرى من مجالات التناص.

II - محاضرة العربية: ويجعل في هذا المجال الحديث فيحدد أوجه الحضارة العربية التي يستحضرها الشعر المعاصر في القرآن الكريم، والنص التاريخي، والموروث الأسطوري والحرفي والقصصي، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية<sup>(17)</sup>.

III - وجوه الحضارة العربية: وهذا المجال هو الذي يميز الشعر المغربي عن باقي الشعر العربي في نظر الباحث، ويأتي لتاريخ في راس القائمة بأحدثه وبطولاته. عليه النص الصوفي والفقه في الحرافة. غير ذلك من المرويات والمفيدات<sup>(18)</sup>.

IV - الشقاقة لأوروبية: وهنا يقول الباحث: ويمكن القول بأن هناك مجالين استقيدا أكثر على غيرهما بالشعراء الذين ظفروا بهم، وأولهما: الفكر الوجودي.. وثانيهما النص الأدبي الاشتراكي<sup>(19)</sup> مع قلة اهتمام بالأسطورة ليونانية اهتمام الشعراء العرب المشاركة.

بعد المتطلبات النظرية السابقة للتناص، ولخصر النظري للنص الغائب في هذه المجالات الأربعة، يصل الباحث إلى مجال التطبيق الذي لابد وأن القارئ كان ينتظره ليلمس عن قرب «تقدمية» السبيل الذي تزعم القراءة المحدثه بأنها تسلكه. ففي مجال الذاكرة الشعرية، وفي الوجه الأول (المتن الشعري العربي المعاصر)، يورد د. محمد يتيم نموذجاً من شعر عبدالكريم الطبال بعنوان «أغنية إلى الصيف»:

من أجل أن يحمل في يديك يا مسافراً في كل عصر

يا تاجراً في الذهب والفجر



هدية لكل واحد من الأهل

المُنّ والسلوى لفتاته الفریق في الرمل

النارَ للمغنى<sup>(20)</sup> في قلاة الموت

التورّ للأعمى، البيرة للأبرص

الأغنيات للأطفال الحكم

الحبل للفرسان

فرشنا الأرض بالورد

حملنا القمر والحليب

جعلنا كل الحب في الأحضان

وبعد ذكر هذا النموذج مباشرة بقول الباحث: « هذا النص إعادة

كتابة لنص البياتي أبي أحلى حباً الذي ج. د. د. »

من أجل أن تضحك للشمس

على شواطئ المعار

ونقطف الترحس من حداثق النهار<sup>(21)</sup>

فهو يعتبر نص « الطبال ». فعلاً، إعادة كتابة لنص البياتي ؟ ما هي

أوجه التناص بينهما ؟ ما هي العبارات المتشابهة بينهما ؟ هل هي « من

أجل ن » التي وردت في بداية كل من النصين ؟ هل هي كلمة « الحب »

التي وردت في آخر نص « الطبال » وفي عنوان نص « البياتي » مما لا يمكن

اعتباره بحال تصادف ؟ إن الباحث يعصم عن هذا ويكتفي في

« تحليله ». إن عُد تحليلاً، بالقول: « إن إعادة كتابة نص « البياتي » هي

نص « الطبال » تمت عن طريق امتصاص نص اعقاب وتمازج بالتأكيد

مع نصوص أخرى ليظهر على هذا السج »<sup>(22)</sup> فهو لم يحدد مظهراً



واحداً من مظاهر التناص المزعوم بين هذين الصيغ، ولم يستطع، من ثم، إقامة دعواه، وهي واحدة، على ساقها، وطلق، مع ذلك، بتخذها متكناً لإطلاق «عاري أخرى حين «يؤكد» وجود نصوص أخرى في ذلك النص، مآلى من، ياترى، بكل ذلك؟

وللتأكد من صعوبة تلصص الظاهرة في بعض النماذج التي بوردها، وللقوف على التحليل الفقير الذي يصاحب جل، إن لم نقل كل، النماذج التي يعتمدونها، يكفي الرجوع إلى رسالته، ولكن، مع ذلك، نورد بعض الأمثلة الأخرى على سبيل الاستئناس؛ فما ضغيبه على الباحث تلصص ظاهرة التناص فيه، مثلاً، نموذج محمد المصوني مع نص صلاح عبدالصبور، ونقطفهما عرجه لسموديين وتعليقه عليهما دون تصرف لبيان ذلك

«نوح ج ٢ - لعروب والشمس المصلوية - محمد المصوني

يا أهل هني القرية لكرام

مُحْسِنُكُمْ أُنَى - ككل عام -

ليفرش المسجد والضريح

ويملأ الأسماح بكلامه الفصيح<sup>(24)</sup>

وهنا أيضاً يلتقي بإعادة كتابة لنص صلاح عبدالصبور:

معلنة يا صُحْبَتِي، ثم تُقَمِّرُ الأشجارُ هذا العام

فجئتكم بأردأ الطعام

ولستُ باخلاً، وإنما فقيرةٌ خزائني

مقفرةٌ حقولُ جنطتي<sup>(25)</sup>

إن النص الأول يعيد كتابة النص الثاني من غير أن يتغير جوهراً،



وهذا يدل على أن الميموني تعامل مع النص الغائب كنموذج قابل للاستمرار والتجديد، ومن ثم فإن إعادة كتابته اعتمدت على قانون الامتنصص<sup>296</sup>.

انتهى كلام الباحث دون أن تعرف أين يتجلى كل هذا؟  
أما الشعر القديم، فيعد انتقاده لطريقة حسن الطريق الذي تعرض  
لعبارة المجاطي الشعرية المشهورة:

**تُسَعِفُنِي الْكَأْسُ وَلَا تُسَعِفُنِي الْعِبَارَةُ<sup>(297)</sup>**

المتداخلة مع بيت مسلم بن الوليد في قوله: [الطويل،

قصيدة وكأسٌ كيف يَلْتَقِيَانِ سِيْلَاهُمَا فِي لَقَبٍ بِخِطْفَانِ<sup>(298)</sup>

متهما إياه باستغلال عواطفه الأقدمين<sup>299</sup>، وكان د. محمد بنيس  
محققاً في أن يرد على هذه الظاهرة «المنقطة إلى العلاقة بين النصوص، قلت:  
يورد بعد ذلك ثلاثة من الأمثلة في الشعر المعربي، المتهمة بقصر الشعر القديم  
(المرغبي - المتنبي / بسالم الدمناتي - طرفة / الكوسي - المعري).

وكانت تعقيبات لباحث عقب كل مثال على السط.

- «وقال شاعر محمد المرغيني يعيد كتابة بيت المتنبي في قصيدته بعدما  
قام بامتصاص البيت الأصلي حتى أنه ابتعد عن كونه مجرد صدى  
للمتنبي واستقل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي مستمراً ومتدفقاً  
في النص الشعري المعاصر عند المرغيني»<sup>300</sup>.

- «إن ما فعله بسالم الدمناتي هو امتصاص بيت طرفة وإعادة كتابته  
في سياق لا علاقة له بالسياق الذي وردت [كذا] فيه»<sup>301</sup>.

- «ونلاحظ أن محمد الخمار الكسوي أعاد كتابة أبيات المعري وفق قانون  
الامتصاص، كما فعل الشاعران السابقان، وهذا القانون هو الذي حول



تركيب المعري عن مجراء الطبيعي، وقذف به في تركيب ثان له حرارته  
[كذا] التي لا تخطئ العين المجربة»<sup>32</sup>.

وأرى أن لا جدوى من إبراء مزيد من الأمثلة والشواهد، لأن هذه  
التعقيبات المقتضية هي الطريقة الوحيدة التي اتبعها الباحث في جميع  
النساج التي تناولها بالدرس. فبعد أن يلاحظ أو يخمن بأن نصاً ما  
يستحضر نصاً آخر، يورده دون أن يدل القارئ على مظان التناص؛ ثم لا  
يعدد مواقع التشابه والاختلاف بين ما تعاقب من النصين حتى نستطيع  
حكمه النهائي؛ يكون هذا امتصاصاً وذلك جتراراً وآخر حواراً كما فعل،  
مثلاً، ابن رشيق، ويكفاة عالية في «قراضة الذهب». هذا مع ما يسم به  
الباحث النقد القديم من تحلف واحتجاجاً ليلك ماخذ أي مودج للباحث  
من «تعاليله» للصوص الشعرية، وهو **لستفد من معجزات الحداثة**،  
نأخذ، قصد مقارنته مع طريقة **ابن رشيق - على افتقاره إلى هذه**  
**المعجزات - لتبين الممرق** **والسكن للمودج مثلاً**، بما قاله الباحث عن  
«محمد القطار الكوي» في **المتحصاره** «المعري» من **المقال السابق**، حيث  
جاء **تعليله ذلك تعقياً على قول الكوننى**

ها أنتم تحت الأرض،

أبعث أو ميلاد آخر من هذا الرحم الأرضي؛

أقول: بعيداً

فالأرض أمامي موت في موت، قبر في قبر

أقول: قريباً<sup>33</sup>

ونول لمعري أخيف:

حَقَّفَ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْـ      لَوْضِي إِلَّا مِنْ غَدَةِ الْأَجْسَادِ  
رَبُّ قَدْ صَارَ خُذاً مِرَاراً      ضَاحِكٌ مِنْ تَرَاحُمِ الْأَخْدَاكِ<sup>34</sup>



فيذا كان قول د. محمد بنيس هو ذلك، وقد خلص منه بسرعة، فإن ابن رشيق أقام على هذه القضية كتاباً هو قراضة الذهب، بيد أنه لن يهت هنا غير جزء، يصير نقيم به المحجة إن استقامت؛ فقد كان ابن رشيق رثي المعز بن باديس (ت 438هـ) بكلمة منها: [الطويل]

1. أَلَمْ تَرَهُمْ كَيْفَ اسْتَقْبَلُوا بِهِ ضَعْفُ إِلَى كَتَفٍ مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ وَاسِعِ
2. أَسَامُ طَيْسٍ فَاجٍ فِي لَهْرٍ بَخْرُ نَسِيرُ كَمَثَرِ اللَّجَّةِ الْمَتَدَاوِعِ
3. إِذَا طَرَقَتْ فِيهِ الطَّيْلُ تُقَابِعَتْ بِهِ غَلَبُ تَحْكِي أَرْبَعَةَ الْأَصْبَحِ
4. تَجَارِبُ تَوَجُّعٍ بَاتَ يُنْدَبُ شَجْوُ وَأَيْدِي تَكَالِي فُوجَتْ بِالْفَوَاجِعِ (35)

واستحسن منها: يو الحسن على من القوامم اللواتي يسى الأخيرين معارضة، في ذلك بعضهم بأن ادعى عليهما السرقة من بيتين لأشاعه ابن رشيق؛ عبدالكريم التهشلي حيث يقول: [الشرح]

قَدْ صَاغَ فِيهِ التَّمِيمُ أَدْمَغَةً | دَرَا وَرَوَاهُ تَهْمَنُؤُا غَمُؤُا  
يَجِيئُ فِيهِ كَاتِبًا وَعَشَتْ | إِلَيْكَ مِثْلُهُ أَتَانِمْ غَفُؤُا (36)

فبعد إيراد ابن رشيق لهذه الأبيات التي دُعي عليه فيها السرقة من أستاذة التهشلي، قال: «فإن كان المعترض أراد ذكر هذا الارتعاد والارتعاش وذكر الأصابع والأنامل فصدق، إلا أن هذا لا يعد سرقة من السرقة لعل شتى؛ منها أن القصد غير واحد... ولو أن هذا الناقد يصير لنظر نظره بتحقيق وتأمل تأمل رقيق فعرف بعد ما بين المقصدين على قرب ما بين المعطين. وليس لفظة الارتعاش من حارس البديع فيعد سرقة كما عُدَّ عديداً وما الذي يشبه أدمع شيع قاتمة مرعش كيراً حتى شبه عبدالكريم بها ذلك الزبد المقلب متبعاً عن مسقط الهر، من أصابع تكلي مسبوطة ترتعد طيشاً وجزعاً عند مفاجأة المصيبة على عادات النساء، شبهت أنا بها تلك العذب الخافقة، ٢» (37).



ففي هذه الفقرة، كما يرى لقارئ، يبرز ابن رشيق، بوضوح، موضع التقاطع أو التشابه بين النصين، ولا يكتفي بذكره مجملًا وإنما يعدد عناصره بدقة وهي «الارتعاد» و«الارتعاش» و«الأصابع» و«الأنامل»، ثم يأخذ بعد ذلك في بيان اختلاف المقصدين بين الشاعرين باختلاف الموضوعين؛ فالبعد، وليس الاختلاف فقط، لا شك شاسع كما يقرر ابن رشيق بين زيد المأ - وبين العذب الخافقة وهي خرق ألوية الجبش<sup>(38)</sup>. وبعد هذا التمييز بين المقصدين والفرضين يأخذ الناقد في بيان أوجه الاختلاف لكسبة بين عناصر الصورة الأكثر دقة تفصلها مظهرًا ومخيرًا، وكانت كما يلي:

| النهشلي          | ابن رشيق                             |
|------------------|--------------------------------------|
| أ - أنامل قائمة  | أ - أصابع ميسوطة                     |
| ب - شيخ          | ب - ثكلي                             |
| ج - ترعش         | ج - مرتعش                            |
| د - كبرا         | د - طيشاً وجزعا (عند مفاجأة المصيبة) |
| هـ - الزيد المقب | هـ - العلب الخافقة                   |
| و - مسقط النهر   | و - الجبش                            |

هذه عمليات تحويل وقلب واضحة لكثير من عناصر نص النهشلي مارسها عليه نص ابن رشيق (فـ «أنامل» ليست هي «أصابع»، و«قائمة» ضد «ميسوطة» و«شيخ» يخالف «ثكلي» في أكثر من محيز... إلخ). وهذا هو المطلوب من دارسي التناص فعليه، هو أن يفككوا النصين إلى عناصرهما الأولية حتى يتيبوا موطن التشابه والاختلاف ومواضع درجات التحويل في كل عنصر على حدة<sup>(39)</sup>، وحاصل هذه التحولات وأنواعها هو الذي يبرز درجة «انزياح» النص الثاني عن خط سير النص



الأول وإن كانا من قبل متقاطعين، ولا مجال للمقارنة بعد هذا بين طريقة ابن رشيق العلمية وبين طريقة د. محمد بنيس الساقطة في الأحكام العامة والتحليلات النمطية البعيدة كل البعد عن مكونات النص رغم وفرة أدوات تشكيكه بكثرة في المتاهج الحديثاً ثم إن الباحث لا يجانب الصواب فقط في مثل هذه الأحكام العامة والتعليقات الخشنة، بل يبدو منه غير قليل من التعسف في بعض تأويلاته، كقوله مثلاً وهو يتحدث عن امتصاص الشعر المعاصر للقرآن الكريم، بأن القرآن: «يسيطر على شعرائنا، ويطلع من بين أصابعهم في كل دفقة شعرية، يمتصونه ويعيدون كتابته، ولكنهم يخافون معاويزته، إن القرآن يظل دائماً نصاً مقدساً عند الشاعر المغربي المعاصر»<sup>40</sup>. ويظهر هذا التعسف في الجمع بين كثرة اللجوء إلى القرآن الكريم وبين الخوف منه وبين القداسة.. ثم لنا أن نسال أيضاً عن هذا الخوف، أهو متواتر في كل قوانين الامتصاص أم أنه مختص بالقرآن الكريم وحده؟ إن القوانين التي استخرجها د. محمد بنيس من خلال تطبيقه ما نت كما يلي.

● قانون حوار واحد فقط<sup>41</sup>.

● وسبعة عشر (17) قانون امتصاص: يتوزعها التعاص مع الشعر المعاصر والقديم والكلام اليومي لم يعثر فيها الخوف أبداً من الشعراء! إلا ما تعلق بالقرآن الكريم.

ثم، أخيراً، فإن هذا العدد ذاته لقوانين الامتصاص مما يدل - حسب تقسيم التدرج الذي تبناه الباحث - على أن الشعر «المعاصر» لم يحن وقته بعد، لأن المفترض - وهو شعر الطلبة، أن يغلب فيه قانون الحوار، لا قانون الامتصاص الخاص بالشعر الحرا.

لا نريد من هذا أن نقول الباحث ما لم يقل، ولكن يكفي أن تكون تلك إشارة إلى التشوش الكامن في المصطلح والمهيج والرؤية الناتج عن



عدم الثبوت، وعن اتباع الإيديولوجي في التحليل، مع شيء غير قليل من التعالي على القديم... يقول الباحث: «ما برغمنا على اقتسام آلام القراءة بالنسبة للشعر العربي الحديث، هو أن قانون التداخل النصي لم يعد كما كان عليه في قديم الشعر العربي القائم على النيان، فالتقليدية تعلي من شأن الذاكرة فيما تعطي الوظيفة: لقضائية مكان الامتياز والفحولة»<sup>(42)</sup>. بينما تنفي لوظيفة التملكية، التي تسم بعض الشعر المعاصر، الاجترار والتكرار في نظره، فيكون للامتصاص والحوار «سلطة بداية بناء مسكن حر تعلق عنه إيقاعات الذات لكاتبة باستمرار»<sup>(43)</sup>.

والذي من المدهر تسجيله هو أن الباحث طور أدواته بشكل كبير جداً في أطروحته وإن كان قد بقى مشتغلاً على نفس القوانين لمباينة.

نفس إيجابيات الأطروحة أن الباحث، فيما يتعلق بموضوعنا، اعتمد على الشرح والتحليل وهراته العناصر الذاتية بالأساس ربر عمليات التحويل والقلب في مختبر جوتشا في صميم التناهي، وإست ذلك تحليله لقصيدة أدونيس «هذا هو آسني» فقد لاحظ بأن هذا العنوان<sup>(44)</sup> ذو صلة بالقرآن، وخاصة أسماء الله الحسنى حيث «تتحول الأسماء إلى اسم، وهو تحول يتدخل فيه قانون الحوار الذي أسمه القلب والنفي والتعارض أو المحو... وهذا التداخل النصي المكشف يكشف لنا عن أهمية قلب الخطاب الديني عبر مقاطع نص... واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة رامبو (فصل في الجحيم) حيث الابن العاق يكون مصدر كل لانقلابات النصية»<sup>(45)</sup>.

إن الإنجيل والقرآن، في نص أدونيس، يتحولان، كما يرى، محمد بنيس، إلى ميفين، والأرض الوردية تقيضهما ونقبض السماء، وفي المقطع الرابع من القصيدة يصير الكتاب «كتبا»، وهذه الكتب ليست منزلة من لدنه تعالى، وإنما هي مستنزلة من قبل البشر لأغراض في



أنفسهم، ثم يصير الكتاب في المقطع الخامس «كفناً ويكون الله كالشحاذ مآله السقوط في تايوته»<sup>١٤٦</sup> قلت، أخيراً وجد د. محمد بنيس من لا يخاف القرآن - خارج المغرب - وقد كانت منه شكوى في بحثه السابق، من عدم وجود حوار للقرآن. ومع ذلك، فإن يصف الباحث هذه الآليات بأنها آليات قلب وتحويل، وصيرورة أو تماثل وتشابه... فما لا يختلف معه فيه أحد، لأنه وصف لطبيعة الروح العنسية خصائص التفاعل الحي، فما أن يعتبر ذلك «حواراً»، بمعنى أنه «رقى» تعامل مع القرآن الكريم، فاطس أنه دخل في إطار «الأيديولوجي»، ومن حق قارئ آخر، في هذا المستوى، أن يعتبر ما قام به أدونيس تدنيّاً للمقدس وتقديساً للمدنس، وتطاولاً مرعونياً على الذات الإلهية. لا دخل له بشعرية ولا بشاعرية. و«دقيون الحوار» هذا، بعدد صالة نسبية، لأن ما يعتبره الباحث «حواراً» للذات الإلهية، هو في نفس الوقت «اجترار» لما في قصيدة «رامبو» من قبل «أدونيس»<sup>١٤٧</sup> أقيم بقل الباحث نفسه بالخرقة «إحلال هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة «رامبو»؛ «فصل في بلجيم حيث الابن العاق» Le marvan-xang «يكون مصدر كل الانقلابات النفسية»<sup>١٤٨</sup> ليس هو الذي يقول: «ومعنى هذا أن نص «أدونيس» وهو يحول النص الغائب الثابت النص الديني؟ يعتمد هو ذاته على نص غائب آخر له النصي والتقويض. إنه النص الصوفي وشعر «رامبو» أساساً»<sup>١٤٩</sup> هو إذن معض «اجترار» بمقاييس الباحث نفسه، ولكنه هنا، عندما يتعلق الأمر بشاعر غربي مثل «رامبو» يكن له كامل الاحترام! يتحاشى استعمال المصطلح، ويسمى الأشياء بغير أسمائها، فهو «هجرة نص»، ووسيلة من وسائل قاسون الحوار استعمالها أدونيس، لأن «قاسون الحوار معرّفه تراجعه معرفة»<sup>١٥٠</sup> كما يقول الباحث، ولكن ينبغي أن تكون هذه المعرفة عبارة عن محاربة للمرجعية الأصلية، بأخرى غير أصلية كما هو الحال هنا، ولا كانت عنده معض اجترار = فالمواجهة، إذن، ينبغي أن تكون ضد القرآن لا



بالقرآن عند د. محمد بنيس، لأن المواجهة به، وقادرة قادر، لا تدخل عنده ضمن « معرفة تواجه معرفة »<sup>1</sup>.

والخطاب الثقافي هو النص الغائب الثاني الذي يكتشفه الباحث في نص أدونيس، دون أن يتغير لديه قانون التدخل، النص الذي هو الحوار<sup>(50)</sup> وما يتصدى له أدونيس بالحو وبقانون الحوار هو « الغياب التراتبي ». لذلك بعيد قراءة تاريخ الكلمة الشائبة لتأسيس « لغة النص »<sup>(51)</sup>.

أما الخطاب السياسي، وهو النص الغائب الثالث في شعر أدونيس فلا يسميه أيضاً غير قانون الحوار والحو خطاب مقنن بالقدس ومنتجيه في لبلاد العربية<sup>(52)</sup>. وفي نفس الإطار يتناول لباحث قصيدة محمود درويش « أحمد الزعتر » مشجراً إلى وليرة النصوص لمناقشة مع هذه القصيدة إلا أن الباحث يركز على « الحق الرئيسية ويعرل » إن الخطابين التاريخي والسياسي حسب التراتب لمركبة للتعثر الغائب في هذه القصيدة<sup>(53)</sup>. ومنذ العنوان يبحث عن موقع القصيدة انطلاقاً من مكون العنوان؛ فيري أن « أحمد » هو أحد أسماء نبي لإسلام محمد صلى الله عليه وسلم. وثانيهما « الزعتر » وهو اسم المخيم الفلسطيني في بيروت، والجمع بينهما هو جمع بين منتصر ماضياً ومعاصر حاضراً. أما الخطاب السياسي فيفصح فيه التناص هنا قول الأنظمة العربية المخالف لأفعالها تجاه الفلسطيني. كما يفضح الخطاب الصهيوني في إيديولوجيته ودعواه في كون أرض فلسطين أرضه الموعودة<sup>(54)</sup>. وإلى جانب هذين الخطابين هناك الخطاب الديني و« هذا ما يجعله اسم « أحمد » الذي هو عن ناحية يومي وعادي... وهنا نلتقي مرة أخرى مع مفهوم يتوسخ في الشعر العربي الحديث، منذ « جبران »، وقد كان « المسيح » هو نصه الغائب في نص اسباب .. و« علي » في نص « أدونيس ». هذان النصان يقدمان



موصوف بالاستثنائي والحار، إنه البهي. فيما يجده لدى محمود درويش يومياً وعادياً، ولكنه من جهة ثابتة، عربي، تنصهر فيه اللبانات والجغرافيات من غير أن تكون له صفة بيوة نافضة»<sup>٤٤</sup>.

لقد أثر د. محمد بنيس حكم ريدته في إدخال مفهوم النص الغائب إلى الدراسات الأدبية المعاصرة بشكل كبير في بعض الباحثين. أخص بالذكر منهم د. عبدالله واجع في رسالته «الفصيدة العربية المعاصرة - بنية الشهادة والاستشهاد»، الذي استعان بنفس المفاهيم و«القوانين» في دراسته للتناص في الشعر المغربي المعاصر. إلا أنه كان مسيئاً للحضارة الإسلامية محتقراً إياها مقبلاً للمناهج الغربية معجباً بها وتلك من كنوات النقد والإبداع العربيين عموماً يحسن التنبه بها ولعل على تجاوزها.



## الهوامش

من ١ إلى ١٨ غير موجود بالأصل هر مثن

19، نفسه: 260

20، كد في مجموعة شعرية للشاعر ولصحيح «المنهي» بالياء فائدة من تحت

21، ظاهرة الشعر، لمعاصر: 262. والقصيد في مجموعة الشاعر عبد الكريم الطيال، الأشياء  
لمكتبة ط 1 دار نشر لغوية- 1974 من 123

22، نفسه. والقصيد في ديوان عبد الرحيم الباسي، ط 4 دار العودة بيروت، 1990 1  
285

23، نفسه

24، نفسه، 201. عن مجموعة آخر أعظم المقدم: شعر محمد الميسري، دار نشر  
لغوية ط 4 من ٧

25، نفسه ٧. فيبر علاج عربي، ص 17 ط ١، دار العودة بيروت 189  
26، نفسه

27، لغوية، حمد دجاني، ط 1 منشورات فخر نفومي شتاتية عربية، سنة  
إدراج 2 «قصيدة السقوط» 64

28، شرح ديوان صريح الغرائبي مسمو بر نوبل لأشعاري، تحقيق وتمتق د سامي لدهان.  
ط 3 دار المعارف، القاهرة 1985، ص 341 وفيه «يكاد» و«كاس»

29، ظاهرة شعر لمعاصر 264-265

30، نفسه 265-266

31، نفسه 266

32، نفسه 267

33، نفسه 266. ومحمد الميسري، شعر محمد الميسري، ط 1 دار نوبل، لبنان  
بيضاء 1987 (ط ٢ في شواهد الفياض) ص 90

34، نفسه 266. القصيدة لثابتة والأشعاري شرح فقط لند - تحقيق مصطفى لست







٤٨ ، نفسه 3 194

٤٩ ، نفسه

٥٠ ، نفسه 3 192

٥١ ، نفسه 3 193

٥٢ ، نفسه

٥٣ ، نفسه 3 194

٥٤ ، نفسه 3 195

٥٥ ، نفسه 3 196

\*\*\*



النقدي والبلاغي - الصانر عن إفريقيا الشرق 2007، في 149 صفحة، تأتي أهمية الكتاب من كونه إضافة جديدة وهامة للنقد العربي، كما أنه لا يقف عند البعد النظري، بل يتجاوزه إلى البعد التطبيقي، مما يجعله في المقتاويل، ويبيعه من تلك الدراسات النظرية العقيمة يتكون الكتاب من تقديم للدكتور محمد العمري، ومقدمة ثم الفصل الأول والفصل الثاني

أشار الدكتور العمري في تقديمه إلى أن التناص ثورة على هيمنة التحليل البنيوي اللساني إن التناص عبارة عن احتجاج ومشاكسة إنه ليس من باب البضاعة التي ترد إلى أهلها، بل قوامه الحوار بين الواقع الآني والذاكرة الحية مشيراً إلى تشعب البحث في التناص في بعده الأدبي والفلسفي

يشير الباحث عبدالقادر بقشي في المقدمة إلى أن موضوع الكتاب يسعى إلى المساهمة في الحوار الذي يعرفه للشهد النقدي الحديث حول طريقة بناء النصوص الإبداعية وتلقيها في أن، مما أدى إلى ميلاد مفهوم جديد في الدرس النقدي الحديث، تجلّى في التناص / Inter Textua-Latè

عمل الباحث على الكشف عن الصلات القائمة بين ظواهر وقضايا أدبية قديمة، ترتبط (بشكل أو بآخر) بهذا المفهوم النقدي الحديث المتعلق ب - التناص - مثل: الاستشهاد الشعري، التقيضة المعارضة، السرقات، التعليق، التلخيص، الاقتباس، النقل، التقليد، الأمثال، وما شاكل ذلك، في هذا السياق النظري العام. يشترج هذا الكتاب (حسب الباحث)، ويسعى إلى تطوير مفهوم التناص عبر توسيع مجالات اشتغاله، على نحو يتجاوز الجنس الروائي، ويعتباره آلة ملازمة لأي نص مهما كان جنسه أو انتمائه الزماني والمكاني

إن انطلاق الباحث من السؤال التالي: كيف يمكن الاستفادة من

جذور



وسائل منهجية حديثة تتصل بنظرية التناص في دراسة من ينتمي إلى سياق أدبي غريب عنها هو الشعر العربي؟ جعله يقسم هذا الكتاب إلى شقين متكاملين. الأول نظري (الفصل الأول، المبحث الأول والمبحث الثاني) وكذلك بالنسبة للفصل الثاني، المبحث الأول، المبحث الثاني (الثاني التطبيقي (المبحث الثالث)

في الفصل الأول مفهوم التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، انطلق من سؤال محوري، ما هو المبدأ الفني المتحكم في بناء النص الأدبي؟ على الرغم من تباين الدراسات على مستوى خلفياتها المعرفية أو مفاهيمها، فتكاد تجمع على أمر فني واحد يتجلى في أن هناك فعاليتين تتحكمان في عملية الإبداع الكتابية والقراءة. فالنص الأدبي، كتابة وقراءة في آن. إنه كتابة من الدرجة الثانية في هذا الإطار، تناول الباحث هذه الظاهرة في النقد للعربي القديم يشير أحمد بن أبي طاهر (ت 385هـ) إلى أن كلام العرب ملتبس بعصه ببعض، وأخذ أواخره من أوائله والمبتدع منه والمبتدع قليل إذا تصفحته وامتحنته ( ) . ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه. والنشيء نفسه بالنسبة للنظرية النقدية الحديثة، التي نظرت إلى النص الأدبي من زاوية التفاعل مع المضمون الأخرى تشعبت قصاياه تحت مصطلح التناص على الرغم من اختلاف الترجمات العربية من باحث لآخر الحوارية (طه عبدالرحمن)، التفاعل النصي (سعيد يقطين)، التناص (محمد مفتاح) إلخ . إن النقاش الدائر حول التناص، نقاش قديم وجديد في آن، مع اختلاف في الرؤيا والخلفيات. هذه التصورات والاختلافات، حاول الباحث تبليغها في المبحث الأول مفهوم التناص وآلياته في الخطاب النقدي الحديث، ورأى بأن مفهوم التناص ارتبط بمرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد بالنقد التفكيكي، بعد ذلك، فصل القول في مفاهيم وتصورات عدة لها علاقة بالتناص.



1 - التنّاص والإنتاجية النصية: تدرج لناقذة جوايا كرستيفا مفهوم التنّاص، ضمن ما تسميه حيث أعطت بالإنتاجية النصية/ Productivité Teztue.le للنص الأدبي، رؤية انفتاحية

ب - التنّاص وجمالية التلقي: أثار مفهوم التنّاص جدالاً ونقاشات هبة تناولته عدد من النقاد للتفكيكيين. دريدا، لتيش، هاريمان، ويول ديمن لكن السائد يوربي لوتمان، حول الجدال الدائر حول هذا المفهوم النقدي الحديث من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي وقد ذهب ميشال ريفاتير مذهب لوتمان، وعرف التنّاص بأنه إنراكة الفارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره

ج - التنّاص والمتعاليات النصية: قدم الباحث في هذا الإطار التصور النقدي عند جيرار جينيت، باعتباره قام بمراجعة شاملة لمفهوم التنّاص، اعتماداً على تصور جديد للشعرية متجاوزاً جامع النص كما يسميه جينيت نفسه، إلى ما هو أشمل. إذ يتجلى هذا الأخير في المتعاليات النصية بعد أن استفاد جيرار جينيت من مجموعة المفاهيم المنحصرة في خمسة:

- 1 - التنّاص/ Inter Text tua: يقع بين نصين
- 2 - المناص/ Para texte أو المصاحبات النصية، أو عتبات للنص.
- يندرج ضمنها العنوان، العنوان الفرعي، الرسوم
- 3 - الميتنّاص/ Meta textualité: غالباً ما يكون نقداً
- 4 - معيارية النص/ Arche textualité النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص
- 5 - التعلّق النصي/ Hyper Textualité تناولته جينيت في كتابه -

اطراس -



إذ علاقة نص معين/ Hyper Texte بنص سابق/ Gypco Texte /  
سماء جينيت بالأدب من الدرجة الثانية

د - آليات التناهي

تكمن فعالية التناهي حسب الباحث في الدراسة التطبيقية للنصوص،  
مما يساعد الدارس على التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاوره في  
النظرية النقدية الحديثة إن للتناهي وظيفة تحويلية ودلالية

تعتبر المناقشة حولها كريستيفا من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ  
التحويل/ Teansposition وأخذ بهذا المفهوم لوران جيني/ Laurent jenny  
في كتابه - استراتيجية الشكل - بعد ذلك، فصل الباحث القول في العلاقات  
النصية عند لوران جيني

أما في النقد العربي الحديث، فقد تم تناول مفهوم التناهي نظرياً  
وتطبيقياً، عند مجموعة من النقاد صبري حافظ (التناهي وإشارات العمل  
الأنجي)، محمد مفتاح (دينامية النص)، (تحليل الخطاب الشعري)

أما المبحث الثاني مفهوم التناهي ومستوياته في الخطاب النقدي  
والبلاغي القديم، فقد تناول الباحث فكرة تداخل النصوص في تراثها النقدي  
وارتبط بمفاهيم عدة السرقات الأدبية

يقول ابن رشيق: «باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي  
السلامة منه» (العمدة، ج 2، ص 1037) لهذا حرص الباحث عبدالقادر بقلشي  
مسألة السرقات بالدراسة والاهتمام الأكبر، من خلال ما يأتي

1 - العلاقات النصية ومسؤول السرقات الأدبية لقد حرص النقاد العرب على

للتخويه بدور الحفظ والرواية والتشجيع بالمساليب الدخول في تكوين جذور



الشعراء المجيدين، حتى تتسع حافظتهم وتترسخ الذصوص في ملكاتهم، بحيث يسهل النظم على منوالها بعد نسيانها (كما يشير ابن طوطا العلوي في كتابه عيار الشعر ص: 10)

إن هذا التصور النقدي هو الذي جعل تلك النموذج الشعري القديم، يفرض سلطته الفنية على كل كتابة إبداعية جديدة. وقد رأى الباحث بأن التعامل مع السرقات في النقد العربي القديم، يتم من زاويتين: الأولى غير فنية والثانية فنية

انطلاقاً من هذا التصور، ميز الباحث بين السرقات وسؤال الأخلاق والعمياسة وسؤال الأدبية. في العلاقة الأولى (السرقات، الأخلاق، السياسة)، حاول الكشف عن الحافيات الأساسية التي تتحكم في الدهنية العربية وهي تتعامل مع السرقات، فغلب المؤلفات النقدية التي ألفت في السرقات، كانت نتاج الحركات النقدية التي أثارت حول شعراء كبار أمثال أبي نواس، الليثري، أبي تمام، المتنبي، إلخ. كما هو شأن المؤلفات التالية. الكشف عن مساوئ شعر المتنبي لصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عبد (ت 385هـ)، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن الحائمي (ت 388هـ)، المنصف في نقد وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره لأبي الحسن بن علي بن وكيع التنيسي (ت 392هـ)، الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي (ت 433هـ) تلقي هذه الكتابات في وحدة المقصد والدافع، ثم المدخل النظري، تتجلى وحدة المقصد في البنية المبيتة أو المعلنة لإسقاط الشاعر باسم الموضوعية في النقد أما وحدة الدافع، فقد تجلت في اشتراك هذه الدراسات في وجود دافع غير أدبي يحركها لمساغة المتنبي في شعره، وتتبع عثراته وسقطاته وقد فصل الباحث عبدالقادر بقشي القول في هذه الوحدات (المقصد، الدافع، المدخل النظري)، ليخلص إلى أن هذه الدراسات لا تخرج عن كونها



موجوماً على المتنبي الإنسان من خلال شعره إذا كانت السبقة كما استقرت في المشهد النقدي العربي القديم عند بعض النقاد سؤالاً أخلاقياً وسياسياً، فإنه مقابل ذلك قد تم النظر إليها لدى بعضهم الآخر باعتبارها سؤالاً بلاغياً وأدبياً، تهدف الكشف عن أدبية النصوص والموازنة بين الشعراء

في العلاقة الثانية (السرقات وسؤال الأدبية) أورد الباحث مجموعة من الأسئلة البارزة على رأسها القاضي الجرجاني الذي اتخذ من السرقات منخلاً لتتصاف المتنبي الشاعر أمام خصمه وجاء عبدالقادر الجرجاني فيما بعد وأكد هذا التصور فقد يتشابه الشاعران في العرض، أما أن يتشابه في إخراج المعنى فذلك محال. بعد ذلك تناول الباحث مستويات التناس في الخطاب النقدي والبلاغي القديم.

ب - مستويات التناس في الخطاب النقدي والبلاغي القديم. لم يقتصر للنقاد القدامي على الإقرار بأهمية تفاعل النصوص أثناء عملية الإدماج، بل عملوا على رصد مختلف أوجه العلاقات التي تأخذها هذه النصوص فيما بينها وقد أعطوا لكل علاقة على حدة مصطلحاً خاصاً، ويميزوا بين المحمود منها والمذموم، فتعددت مفاهيمهم ومصطلحاتهم وتسايفوا في توليدها إن قراءة المؤلفات النقدية والبلاغية التي اهتمت بظاهرة تفاعل النصوص تجعلنا نقف عند جهاز مفاهيمي، تتعدد الإحاطة به، وتنفق الفروق بين مكوناته، وقد ميزوا بين ثلاثة مستويات فنية

1 - التناس النوني. يكون النص اللاحق عاجزاً عن التفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني

2 - التناس بالتمثيل. يتمكن فيه النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى

3 - التناس بالاختلاف. يختلف فيه النص اللاحق عن النص السابق. جذو



باعتبار ذلك من شروط الإبداع، وقد أولى الناقد عبدالقاهر الجرجاني أهمية لهذا النوع من التناص والضميم نفسه عند الناقد حازم القرطاجني صاحب - منهاج البلقاء وسراج الأنباء -

ويخلص الباحث، إلى أن المستويات الفنية السابقة تعكس لنا طبيعة الرؤية النقدية العربية القديمة في متابعتها لحوار النصوص وتفاعلها، وهي رؤية ظلت محلطة في بعض جوانبها لمبحث السرقات ومحدداته الأخلاقية والجمالية

إن الشعرية العربية القديمة ونظرية التناص الحديثة، يشتركان في كون تداخل النصوص وترباطها، بشكل سعة فنية مربطة بكل كلام كيفما كان نوعه أو جنسه لكن السرقات تخالف للتناص في كونها ذات بعد تاريخي فيما التناص منهج وظيفي (لا يهتم بالبعد التاريخي) إن المفاهيم التي مكنت التناص من إنجاز تصويره الجديد حول طبيعة العلاقة التي تربط النصوص: المعرفة الخلفية، المبدع، السياق، المتلقي، المقصدية، إلخ.

أما في الفصل الثاني، دراسة نظرية وتناصية للمعارضات الشعرية، فقد عمل الباحث على تبيان أشكال التناص في الدراسات النقدية الحديثة والخطاب النقدي القديم، تمهيداً للوقوف عند مفهوم المعارضة الشعرية باعتبارها محور الدراسة التناصية التطبيقية وقبل الانتقال إلى المستوى التطبيقي المبحث الثالث من الفصل الثامن تناول الباحث مبحثين. فصل القول من خلالها في مجموعة من المفاهيم

في المبحث الأول - التناص إلى المعارضة - ربط الباحث البدايات الهامة لهذا المفهوم بجوليا كريستيفا وميشال ريفاتير وقد حدد الناقد المغربي محمد مفتاح نوعين أساسيين من التناص. المحاكاة الساخرة وقد سعى بعض الباحثين العرب إلى عقد حوار جنلي بين (النقيضة) والمحاكاة



المقننية (المعارضة) مقترحات نظرية للتناص الحديثة وإسهامات النقد العربي القديم، كما هو شأن صبري حافظ في كتابه (التناص وإشارات العمل الأدبي) لكن النقد العربي القديم، لا يحمل سوى إرماسات هذه المفاهيم إن العلاقة التي تربط المعارضة بالتناص، هي علاقة خصوص بعموم

أما في المبحث الثاني - لتحديد اللغوي والنقدي لمفهوم المعارضة - فقد حشد الباحث مفهوم المعارضة في المعاجم اللغوي (لسان العرب لأبى منظور - القاموس المحيط للفيروزبادي، إلخ )

حددت هذه المفاهيم معنيين للمعارضة، حصي والثاني معنوي لقد ارتبط مفهوم المعارضة في الخطاب النقدي القديم، بالموارنة بين الشعراء والفاضلة كان الأصمعي (ت 216هـ)، وأبو عبيدة (ت 207هـ) يقولان عن الشاعر العربي القديم عدي بن زيد «عدي بن زيد في الشعراء، بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري معها مجراها» الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج 2، ص. 92 بعد ذلك، تناول الباحث المعارضة وإعجاز القرآن فد تناول علماء إعجاز القرآن مصطلح المعارضة هذه الأخيرة، تتراوح بين المجازة والمساواة حيناً والمخالفة حيناً آخر

إن لتناول البلاغي والنقدي للمعارضة لا يستوي على أفق واحد وهو المساواة، بل يرتبط بمقولة الاختلاف. وقد أمخل عبدالقاهر الجرجاني مفهوم المعارضة في نسق نقدي وإعجازي مشوب بالجدل بين انصار اللفظ وأنصار المعنى وأنسجماً مع مرجعية الأشعرية، وتصوره للمزية البلاغية التي لا تتحقق إلا بالنظم وصور المعنى لا بالألفاظ باعتبارها أصواتاً مسموعة

أما في الخطاب النقدي الحديث فقد تناولت الدراسات مفهوم المعارضة من زاويتين.

جذير



1 - الزاوية الأولى: تتعلق بالسعي إلى تدقيق الحد الفني لمفهوم المعارضة الشعرية إن الخطاب النقدي الحديث في تحديده لهذا المفهوم، لم يكن منسجماً، بل تعددت مفاهيمه وتنوعت تصوراته حول المقولات الأساسية والضرورية لتحقيقه

2 - الزاوية الثانية: ترتبط بالبحث في إطار أدسب لدراسة هذه الظاهرة، يتجاوز مفهوم الموازنة الذي صاحب نشأتها ويراعي خصوصيتها التناصية لذا نجد بعض الباحثين يقترحون بدائل مختلفة عن مفهوم المعارضة على نحو ما ذهب إليه محمد يونس، حيث استبدل هذا المفهوم بنخر، تجلّى في مفهوم النص الغائب وقد حدد الباحث مفاهيم أخرى، تتقاطع مع مفهوم المعارضة: المعارضة والنقيضة، المعارضة والسروقات. وحتى لا يبقى كلام الباحث نظرياً، (كما أشار هو نفسه) فقد سعى إلى تعميق المعرفة بموضوع التناص وآليات اشتغاله في الخطاب النقدي

يتجاوز المستوى النظري، إلى تحقيق دراسة تطبيقية وتناصية للمعارضة الشعرية، تكشف عن تفاعل السابق واللاحق وجدل القديم والحديث في صبح الذاكرة الفنية، وبذلك من خلال المبحث الثالث - إليات التناص في دراسة المعارضات الشعرية -

تناول الباحث في هذا المبحث: الصورة التشبيهية، النقل الفني دراسة في الاستشهاد الشعري أو للتخصيص والرمز الصوفي، للعكس الفني

#### 1 - الصورة التشبيهية:

تشمل التشبيه والتمثيل والاستعارة، تتعرض عنها جل محاسن الكلام، ويختلف توظيفها من شاعر لآخر، حسب طبيعة العلاقات التناصية التي



نحسبها النصوص المعارضة. وفي هذا السياق، تناول الباحث التشابيه الجاهزة من البساطة إلى التركيب وقف عند الشاعر أبي الحسن الإستجي (النص المعارض) والشاعر أبي بكر بن القوطية (النص المعارض) كما تناول الاستعارة والتمثيل من البساطة إلى التركيب وكذا الاستعارة وتراكب الصور ويجعل الباحث القول بأن الشاعر في معارضته الذاتية استطاع أن يتصرف في مكونات الصورة الأصل بكيفية فنية مختلفة، مكنته من إضافة لبنة جديدة إلى التصوير المياني العربي القديم إن هذا ما يؤكد أن المعارضة الشعرية - كما تحققت في هذا السياق - ليست مجرد وسيلة فنية لتأكيد المشابهة مع مكونات النص النموذج، بل هي مسلك قرآني وتناصي يروم تحقيق الاختلاف على جميع المستويات الفنية أما بالنسبة للنقل الفني (دراسة في الاستشهاد الشعري أو التنصيص والرمز الصوفي) فقد تناول الباحث من خلالها المعارضة الشعرية/Pastiche والاستشهاد الشعري أو التنصيص Ciration، مستويات الاستشهاد أو التنصيص واليات التناص، التنصيص بالمصراع الواحد، التنصيص بالمصراع المتعدد أو عدة أشطر، التنصيص بالبيت الواحد، التنصيص بعدة أبيات ليخلص في هذا الإطار إلى كون الدراسة التناصية للاستشهاد الشعري أو التضمين هي أن النص المعارض في هذا النمط من التناص هو عبارة عن استعارة موسعة لمكونات النص المعارض وقد ثبت أن المعارض لم يكتف ببطل النواة المعنوية من جهة إلى أخرى، بل سعى إلى توفير الشروط الفنية لهذا النقل، بشكل يجعلها عصباً مساهماً في تنمية المكونات الفنية والدلالية لنظامها الفني الجديد

حين انتقل الباحث للحديث عن المعارضة الشعرية والرمز للصوفي تناول الاغتراب الصوفي وأهم مظاهره، والسياق الروحي والصوفي الذي تتحرك في إطاره النصوص المعارضة، من خلال مجموعة من النصوص لشعراء بارزين: ابن عربي، إلخ. إن هذه العملية التناصية تؤدي وظيفتين:



الأولى خارجية وهي وسيلة تعبير عن الحب الإلهي الساري في كل الكائنات،  
الثانية بصرية جمالية

كما تناول الباحث مواضيع أخرى، شكلت أساس المعارضة الشعرية،  
ليست مجرد مسئلة تنافسي يكتفي بالتمشابه مع مكونات النموذج التراثي،  
وتقديس عناصره، واحترارها، بل هي قراءة تحويلية تسعى لاستكشاف  
مناطق الالتحاق فيه، ورتق فجواته وبياضاته على نحو يساهم في تحقيق  
الاختلاف وإعادة بناء الذاكرة الفنية من جديد





# التناص أدبي القصة الحديثة



جاءت بحديثه في حقن  
بغيره في...  
الانتم غير انتم هو ص أخرى وانفتاحه  
عنها وتواحه معها في سياق واحد  
هو هذا...  
لأنه ليس Intertextuality واللفظ  
المقابل لهذا المعنى في النقد العربي القديم  
هو الاقتباس والاقتباس كما عرفته كتب  
السلاعة القديمة هو تضمين لشعر أو  
النثر شيئاً من القرن أو الحدث أو بعض  
الأقوال المأثورة مثال ذلك اقتباس أبي  
العلاء المعري قوله الذي يصف فيه نار  
القرى

● بقلم: عبد المنعم عجب الفيا  
(السوداني)

حمرء ساطعة الذوائب في الدجى  
ترمي بكل شرارة كطراف

من الآية الفسراية الكريمة ﴿إِنَّهُمْ  
تَرْمِي بِشَرِّهِ كَالْقَصْرِ﴾ والطراف شكل  
من أشكال بيوت البدية وقد أباح النقاد  
العرب القدماء أن يجري الشعاع بعض  
التحوير في النص المقتبس منه بما



يتلاءم مع غرضه البلاغي

وإذا كان الشاعر العربي القديم يقتبس من الشعراء الآخرين خوفاً من الاتهام بالسرقة، فإن الشاعر العربي الحديث لا يتورع من الاقتباس أو من التنصص مع الشعراء الآخرين سواء كانوا شعراء عرب أو أجانب بل يذهب إلى التنصص مع الأساطير والفصوص والرموز التراثية القديمة وما ظاهرة توظيف واستدعاء الأسطورة في القصيدة سوى شكل من أشكال التنصص بالمفهوم الحديث

وقد شاعت ظاهرة التنصص في الشعر الحديث حتى أصبحت من أبرز الخصائص الأسلوبية للقصيدة الحديثة ويرجع فضل شيوع هذا الأسلوب البلاغي إلى الشاعر الإنجليزي الأمريكي الأصل ت إس اليوت (1888 - 1965) الذي اشتهر بأسلوبه المتميز في

الاقتباس والتنصص مع الأساطير القديمة والمعاصرة ولعل الفصل في الدينونة والأساطير القديمة وقد تضمنت منظومته الشهيرة The waste land (الأرض الخراب) اقتباسات وإشارات من خمسة وثلاثين نصاً قديماً وحديثاً إلى الحد الذي جعله يذبح القصيدة بهوامش يوضح أو يشير فيها إلى المصادر التي استقى منها بعض رؤاه وإبجاءاته الشعرية

وقد بسط إليوت فلسفته الجمالية في التنصص في مقالة شهيرة له بعنوان Tradition and the Individual Talent (التراث والموهبة الفردية) والتي جاء فيها (1) ليس ثمة شاعر أو فنان يمتلك معناه بمفرده، وأن كل شاعر أو فنان لا يأخذ قيمته الحقيقية إلا إذا وضعناه في مقارنة مع أسلافه من الشعراء

والفنانين. لذلك فإن على المرء أن يكتب وهو لا يحس حيله فقط، بل عليه أن يحس بأدب أوروبا كله منذ هوميروس ومعه أدب بلاده بسكن عظامه» (2) ومن هنا يتضح مدى الأهمية التي يعلقها إليوت على معرفة التراث أو ما يسميه بالحس التاريخي The historical sense «أن معرفة التراث تتطلب الحس التاريخي الذي لا غنى عنه لكل من يريد أن يبقى شاعراً بعد سن الخامسة والعشرين والحس التاريخي يتضمن إدراكاً ليس للماضي وحسب بل لحضوره أيضاً» (3) إن إليوت يعور على إلمام الشاعر بالتراث الإنساني إلى الحد الذي يجعله يقول «إن الجزء الأكبر من إلهام الشاعر يجب أن يأتي من قراءته ومعرفة بتاريخه»

لذلك لا عجب أن نجده في قصيدته (الأرض الخراب) قد اقتبس من دانتي وميلتون وإدوارد سبسر وشكسبير وأندرو ماركيز وتوماس ميدلتون والدوكس هكسلي ودوريس وبودلير وفرانسيس هابز فنتاسيه من الكتب المقدسة وأدب الهند القديمة والأساطير لأغريقه ولاتينية ومصرية لغزمية ولعن سبيلهم وسدغاييوت لكل هذه الآثار القديمة والنصوص الحديثة المتباينة والمسافرة في سياق نص شعري واحد، إشارة لموقف الشاعر من قصبة الحداثه لعله يرى أن التقدم والتطور البشري لا يقوم بالضرورة على الانقطاع مع الماضي بل يقوم على التواصل معه وإعادة إنتاجه على ضوء مستحدثات الحاضر. لذلك يمكن القول إن فهمه للرمز الانداعي دائري أو شبه دائري



فالحديد يخرج من أحشاء القديم ويستند عليه. واللافت للانتباه أن تصور إليوت هذا للزمن الإبداعي هو نفس تصور الشاعر العربي القديم الذي قال

ما أرانا نقول إلا معاراً

أو معاداً من لفظنا مكروراً

ويعبر إليوت عن تصوره للرمز الإبداعي الذي يتفق مع التصور الأفلاطوني لأصل الوجود، في الرباعية الأولى Burnt Norton من الرباعيات الأربع Four Quartets حيث يقول (4)

الزمن الحاضر والزمن الماضي

لعلهما معا في الزمن المستقبل

والمستقبل جزء من الماضي

ما كان وما سوف يكون

ينتهي كله في نقطة واحدة

التي هي دائماً الزمن الحاضر

وتظل في الذاكرة وقع الأقدام

في منحدر الطريق الذي لم نسلكه

نحو الباب الذي لم نفتحه

إلى داخل حديقة الورد.

كانما إليوت ينظر إلى لتاريخ الانساني وكأنه يسير في جميع مراحل تطوره نحو هدف واحد هو استعادة الأصل الأول للوجود الإنساني أو الفردوس المفقود (حديقة الورد) حسب تعبير إليوت وربما يفسر ذلك سر إعجاب إليوت بالكوميديا الإلهية لدانتي التي تصور عالم ما بعد الموت والتي أكثر من الاقتباس والإشارة إليها في قصيدة (الأرض الخراب) كما يفسر ذلك أيضاً إعجابه بالفردوس المفقود لجون ميلتون التي تصور هبوط الإنسان من مجده السماوي إلى الأرض وإمكانية استعادة ذلك المجد من جديد

على أن التناص في مذهب إليوت لا يتوقف عند حدود تضمين النص

الإبداعي بيتاً ما أو اقتباس إشارة منه أو الزج بأسطورة في ثناياه وإنما يتجاوز ذلك إلى هضم وتمثيل النص المؤثر وتفجير طاقته الإيحائية حتى أن النص المقتبس يكاد يختفي في بعض الأحيان ويتحول إلى مجرد خلفية في الذاكرة الجمالية تضيء قضاء النص لذلك يمكن القول إن التناص بالمفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها وإنما يقوم أصلاً على فتح حوار مع النص المقتبس. فالشاعر الحديث عندما يلجأ للتناص مع نص ما فهو إنما يطمح من وراء ذلك إلى إقامة حوار مع ذلك النص ليس بغرض تكراره بالضرورة وتأكيد ما يقوله، وإنما بغرض توظيفه وإعادة إنتاجه وربما برؤية مختلفة قد تنتهي به إلى حد تحاور ومفارقة وقد أصبحت الآن المفارقة Paradox أحد أهم الأغراض البلاغية والموظائف الجمالية لتناص في النص الشعري /

والآن يمكن أن نتوقف عند بعض الأمثلة لنرى كيف يتدرج التناص عند إليوت من تضمين أو اقتباس شيء من النص المتناصص معه إلى إعادة إنتاج النص وفتح حوار معه قد ينتهي إلى حد المفارقة. ففي الجزء الأول من «الأرض الخراب» يصف الشاعر صديقه حار فريديال الذي عرق في خليج الدردنيل في الحرب العالمية الأولى على لسان قارئة الطالع قائلاً (5)

الملاح الفينيقي الغريق

انظر! (لؤلؤتان صارتا عيناه)

يقول إليوت في هوامش (الأرض الخراب) أنه اقتبس قوله (لؤلؤتان صارتا عيناه) من قول شكسبير في مسرحية العاصفة The tempest حيث



كان (آريل) يغني عزاء وسلوانا لفردناند أمير نابولي، الذي ظن أن أباه قد مات في العاصفة البحرية ولكن (آريل) يخبره أن أباه لم يمت بل مر بتحول بحري إلى شيء نفيس ونادر حيث تحولت عيناه إلى لؤلؤتين وعظامه إلى مرجان(6)

على بعد خمسة أميال

يرقد أبوك

عيناه صارتا لؤلؤتين

من عظامه صنع المرجان

لا شيء منه يتحلل

بل يتحول إلى شيء نفيس ونادر

ثم يكتشف فردناند فيما بعد أن أباه لم يمت حقاً وإنما (آريل) كان يغني سلوانا له حتى قاده إلى ميرندا التي شغف بها حد ولعن إليوت باستلهامه لأغنية (آريل) في مسرحية (العاصفة) يتمنى لو أن ما حدث لوالد فردناند يحدث لصديقه الذي عرق في خليج الدردنيل والذي أشار إليه بالجلال «فينيقي الغريق بل يتمنى لو أن صيقه لم يمت حقاً كما كان الحال مع والد فردناند»

وفي الجزء الثاني من (الأرض الخراب) المسمى Game of chess (لعبة شطرنج) يصف إليوت تلك المرأة الأرستقراطية التي تعيش في رفاهية ونعيم ولكنها مع ذلك تحس بالفراغ والملل في إشارة إلى الخواء الفكري والروحي الذي ساد أوروبا في أعقاب الحرب الكونية الأولى، يقول (7)

الكرسي الذي عليه جلست

يتوهج على الرخام كالعرش الممرد

يقول إليوت في هوامش الأرض الخراب إنه اقتبس قوله «يتوهج كالعرش الممرد» من قول شكسبير

بمسرحية (أنتوني وكيلوباترة) حيث يصف لحظة لقاء أنتوني كيليوباترة أون مرة قائلاً

الزورق الذي عليه جلست

يتوهج فوق الماء كالعرش الممرد

وأظن أن الدكتور عبدالواحد لؤلؤة قد وفق كثيراً عندما ترجم عبارة The

burnished Throne بالعرش الممرد(8) ولعله استوحى هذه الترجمة من الآية القرآنية ﴿قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقِهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ﴾ فهل في قول شكسبير هذا صدى من هذه الآية القرآنية؟

في المثالين السابقين نلاحظ أن التناص عند إليوت لم يتعد التضمين والاقتراس مع بعض التحوير في المثال الثاني.

أما في مقال الثالث والأخير سوف نرى إلى أي مدى يمكن أن يتعدى التناص هذه مجرد التضمين والاقتراس إلى حد إقامة حوار مع النص بعرض إعادة إنتاجه ومعارقته جمالياً ففي الجزء الثالث من قصيدة (الأرض الخراب) المسمى موعظة النار The fire

sermon وفي معرض حديث الشاعر عن الحواء الفكري والجفاف العاطفي الذي ساد أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، يصور حياة تلك الفتاة التي تسكن بمفردها وتعمل سكرتيرة في أحد المكاتب وتعيش في لا مبالاة ولا تعنتي بترتيب غرفتها، تاكل الطعام المعبأ، وتحاول أن تقتل الملل بسماع الموسيقى أحياناً لكنها لا تجد طعماً لأي شيء حتى في الحب الذي تمارسه مع عشيقها فعندما تنتهي ذات مساء من



لعبة الحب معه تنهض في لا مبالاة ثم  
تسوي شعرها في عصبية وتصع  
أسطوانة على جهاز التسخين عساه  
تجدد في الموسيقى ما لم تجده في  
مدرسة الحب يقول إليوت عن هذه  
الفتاة (9)

فحين تنحدر الحساء إلى الحمافة  
تعود تدرك غرفتھا وحيدة  
تسوي شعرھا بحركة آلية

وتصع أسطوانة على جهاز التسجيل  
ويحبرنا إليوت في هوامش (الأرض  
الخراب) أنه اقتبس قوله «حين تنحدر  
الحساء إلى الحمافة» من رواية (أسقف  
ويكفيلد) لأوبيغر جولد سميث (1730 -  
1774م) حيث تقف أوليفيا في المكان الذي  
أغويت فيه وتغني بادمه (10)

حينما تنحدر الحساء إلى الحمافة  
وتدرك مؤخرًا غدر الرجال  
فأي فن يمكن أن يخفف مأساتها  
أو يمسح عنها عبء الإحساس بالندم  
الفن الوحيد الذي يمكن أن يوازي  
سوءاتها: هي أن تموت!

وواضح أن الغرض من النصوص هنا  
هو المفارقة فعبارة جولد سميث عندما  
تروح صاحبة العواية الجنسية تحس  
بالندم وانتهاك الشرف وبالعار الذي لا  
يعسله سوى الانتحار، أما فتاة إليوت  
في (الأرض الخراب) فإنها عندما  
تمارس لعبة لجس مع محبوبها فنهها  
فقط تنهض في لا مبالاة تسوي شعرها  
وتعود تمارس حياتها الطبيعية دون  
أدنى إحساس بأي ذنب. ولعل إليوت  
أراد بهذه المفارقة الإشارة إلى التغيير  
الاجتماعي والأخلاقي الذي لحق  
بالمجتمعات الغربية لاسيما في مجال  
الحرية الجنسية.

وقد تأثر الشعراء العرب المحدثين

كغيرهم من الشعراء بطريقة إليوت في  
التناص، ومن أكثر الشعراء تأثرا من  
حيل الرواد السيب والبياتي وأدونيس  
وخليل حاوي وصالح عبدالصبور  
ومحمد عبدلحي وأمل دنقل وآخرون  
ويمكن أن نسوق مثلا يوضح التأثير  
المباشر لشعراء العرب بأسلوب إليوت  
في الاقتباس والتضمين يقول الشاعر  
العراقي بدر شاكر السياب في قصيدة  
«رؤيا فوكاي»

أنوك رائد المحيط ينام في القرار

من عبيد لؤلؤ يبيعه التجار

وأوضح أن السيب اقتبس قوله «من  
عبيد لؤلؤ يبيعه التجار» (11) من قول  
إليوت في (الأرض الخراب) «لؤلؤتان  
صارتا عبيد» الذي اقتبس بدوره كما  
وضح من مسرحية (العاصفة)  
لشكسبير حيث كان (أريل) يغني  
سلي أنا لفرديناند ويخبره أن أباه لم يموت  
وإنما هو في سجن بحري حيث تحولت  
عصاه التي تؤتى ترغ وعظامه إلى مرحان  
وإذا كان السياب قد اكتفى بتكرار قول  
شكسبير وتصميمه في قصيدته، فإن  
الشاعر السوداني محمد عبدالحكي (944 -

1989) لا يكتفى فقط باستدعاء قول  
شكسبير بل يقوم بإعادة إنتاجه  
وتوظيفه ويمزج بين أسطورة  
ضياح أوديسيوس أو (أوليس) بطل  
ملحمة الأوديسا بهوميروس يقول  
محمد عبدالحكي في قصيدته «سمندل  
في حانه عيب» 12

لو ضاع في نروعه البحرى فالعباب

والمح - عبر زمان البحر

سينحطان من عظامه المبلورة

حدائق من صدف

تضيء في صيف الليالي القمرية



## على رمال ساحل الغياب

قوله. «لو ضاع في مروعة البحري»  
إشارة إلى صياح أوديسيوس الذي صل  
طريقه إلى حزيrote في عودته من حرب  
صروادة وظل ثائها عشر سنوات في  
عرص البحار أما قوله «العباب والملح  
سينحتان من عظامه المنورة حقائق من  
صدف» ففيه تناص مع قول شكسبير  
في أعنية (آريل) مسرحية العاصفة  
«عيناه صارت لأوبوس من عصاه  
صنع المرحان»

وكنت عرس بحر في لاوييس  
بعد عـ ساحب على شاطئهم  
بصحراء فيعوير بحارة فيبحور  
سبعهم بحره فسرهم بالصحر  
و يشار عظمهم على لشاطئ وكـ

(بنيلوبا) روجة أوديسيوس تدرك هذه  
الحقيقة ولكن الشاعر محمد عبدالحى  
يجعل (بنيلوبا) في قصيدته تملي  
نفسها وتعلن بأنه حتى ولو ذهب  
زوحها ضحية للعواية على شاطئ  
الهلاك فإن عظامه لن تلى أدا مل  
تتحول إلى حقائق من لآلى تضيء  
اسواحل لتقذ الحارة من الهلاك  
وقد تطورت ظاهرة التناص بعد  
البوت على يد منطرى الحداثة وما بعدها  
من أمثال رولان بارت وجان لاكان  
وجوليا كرسيتيا وباك دريدا إلى الحد  
الذي جعلهم يقولون إنه ليس هناك ثمة  
نص وإنما تناصص وإن النص الابداعي  
ما هو إلا سلسلة غير متناهية من  
النصوص الأخرى ولكن هذا حديث آخر



tioned

B الدكتور عبدالواحد لؤلؤة.

الأرض اليباب سبق ذكره

9- T S Eliot, the waste land  
and other poems above men-  
tioned

10 - Student's Guide to the se-  
lected poems of T.S Eliot,  
Thouthman London. 1954 P  
76

11- د. عبدالواحد لؤلؤة التناص مع  
الشعر المغربي مجلة الوحدة.  
المجلس القومي للثقافة العربية.  
التأصيل والتحديث في الشعر  
العربي عدد 82 83 يوليو - أغسطس  
1991م ص 14، 17

hot. The sacred

and cold

London, 1965. P 49.

2 - Ibid. P. 49.

3 - P. 49

4 T.S Eliot, Four Quartets,  
Faber, London, 1989, P. 13.

5 - T S. Eliot. the waste Land  
and other poems, Faber and  
Fabe, London Third ed. 1990  
P 24.

6- الدكتور عبدالواحد لؤلؤة  
الأرض اليباب. المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر بيروت طبعة  
أولى 1980

7- T.S. Eliot, the waste land  
and other pomes, a bove men-







مسرح

## التناص في المسرح العربي

بقلم: د. أحمد زياد محبك\*

حظي التناص في النقد العربي الحديث منذ السبعينيات من القرن العشرين باهتمام النقاد العرب ترجمة وتطبيقاً وتطبيقاتاً وفُتِحت دراسات عدة تناولت التناص في الشعر والرواية، ولكن لم يحظ المسرح العربي بأي بحث يتناول التناص فيه، مع أن المسرح هو أكثر الأنواع الأدبية اتصالاً به، لذلك اختير "التناص في المسرح" ليكون موضوعاً لهذا البحث، إذ يبدو الأخذ بالتناصية في النقد أكثر ملاءمة للمسرح، ولا سيما التناص مع النص والنص مع الطريقة وهي تحدد حبيب

ويقدم لبحث تعريف مكنياً بمفهوم التناص عند جول كريستيا كما يقدم فهم جيران جينيت له، ويعرفه بالأنواع الخمسة لتناص لتد حدها ثم يقضيها على بعض المسرحيات العربية، ولا يعنى مفهوم التناص لا في اللسان ذي، بل يشير إليه، كما يشير إلى مستويات تناص من الحبر، والصنصن، وحور، ويعرض على لتكثيف الشديد في لاجرا نقدي ولاختصار هي لامة ولشوه ولاقلال من لحواشي والمراجع، والاكتفاء بالإحالة إلى ما هو مضمون منه واية البحث حتبار المصطلح والمفهوم، وهو يخلص إلى أن التناص نقدي به عيه، حررت عنيها بتطبيقات كثيرة، أعصبتها دراسات نقدية تنظيرية، فتحول درس لتناص إلى منهج نقدي، كما يخص إلى أن التناص ظاهرة محايدة، لا تمنح لنص أي قيمة، إنما القيمة هي لتعامل مع التناص، ثم يعرض البحث بعض سلبيات لتناص، ويكشف أخيراً عن قيمة فهم جيران جينيت، ويقارنه بفهم بوم، ويفتح في لختام أفقا لدراسة جواب أخرى في لتناص. وكانت عاية البحث في مقام الأول التطبيق لنقدي، ولم تكن غايته التأريخ لمفهوم التناص في النقد لغربي ولا في لنقد العربي، فهد يحتاج إلى بحث مستقل، كما لم تكن مهمته التبع التاريخي لتناص في لمسرح العربي، إنما كانت غايته لتطبيق على بعض النماذج، وقد بنى عدد المسرحيات لمدرسة عشرين مسرحية، وحرص البحث بعض الحرص على التسلسل التاريخي للمسرحيات، كما اختار من ترجمة لمصطلحات الأكثر استقراراً، مع العلم أنه كان لكل ناقد من النقاد الغربيين فهمه الخاص للمصطلح

\* كاتب وأكاديمي من سوريا.



واستعماله المختلف له، وأحياناً اشتقاقه الخاص، كما كان للنقاد العرب اختلافهم الكبير في ترجمة المصطلحات وفهمها أيضاً واستعمالها، ولذلك حرص لبحث على تعريف المصطلح لدي يستعمله.

#### تمهيد

التناص "intertextual" بمعناه لغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر مائل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة<sup>٢</sup> أو حتى لاحقة تدعى لنص الغائب، وهي علاقة يكتشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص اللغوي لمطبوع text، وإنما الخطاب discourse ويعبر أي أسلوب وطريقة أو وسيلة التعبير بأي أسلوب وطريقة أو علامة اجتماعية أو تعبير شعبي، والرافعة التناص هي التناصية intertextuality، والنصوص الغائبة التي دخلت في نص حاضر تسمى التناص بصيغة اسم المفعول. والتناص ظاهرة أدبية معروفة في داب العالم كله، قديمه وحديثه، وقد عرفها الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وأبرز أشكاله تكرار أقوال السابقين والإشارة إليهم ثم التناقض والمعارضة والتضمين والافصاح والتشظير والتخميس، ودرس النقاد العرب تقدم ظاهرة تناص تحت مصطلح لسرقات الأدبية، ووصفوها لها أنواعاً، ووضعوا كتباً كثيرة عن هذا الموضوع، كما عولج موضوع العلاقة بين مصطلح تناص والسرقات الأدبية في مقالات كثيرة، وقد حققت قضية لسرقات الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطق

التناص intertextual بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر مائل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة<sup>١</sup> أو حتى لاحقة تدعى النص الغائب، وهي علاقة يكتشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص text اللغوي المطبوع، وإنما الخطاب discourse ويعني أي شكل من أشكال التعبير بأي أسلوب أو طريقة أو وسيلة، من حركة أو إشارة أو علامات اجتماعية أو تعبير شعبي

الأحاديث ٢. وجرم مفهوم السرقات حكمه نيمه في حين بد مصطلح لتناص معيبد

وطهر مصطلح التناص بالفرنسية Intertextualité عند انتفاضة البعاريه حوليا كريستينا Julia Kristeva بين عام ١٩٦٦ وعام ١٩٦٩ بعد استقرارها في فرنسا وأحداهما بالمشاركة في النشاط النقدي، وتركيزها على دراسة النص، ماثرة بكل لاتجاهات نقدية المعاصرة من بنيوية وتفكيكية وألسية ونسوية وبالرياضيات واستخدمت بعض مصطلحاتها، وكانت على وشك استحداث مصطلح الأيديولوجيم Idèologème أو العبة الدابة، فكل علامة تدل على أيديولوجيا قائمها.



جعل جينيت التناص المتفرع  
Hypertextualité نوعاً واحداً،  
ثم أشار إلى شكلين، متفرع عن  
قصة، ومتفرع عن طريقة،  
وسيدرس البحث كل شكل على  
حدة، وسيسميه نوعاً، والمقصود  
بالتناص المتفرع عن قصة أن  
يستعير الكاتب قصة معروفة  
من الأساطير أو الدين أو التاريخ  
أو الأدب أو التراث الشعبي، ثم  
يقدمها بطريقة جديدة ورؤية  
جديدة.

ولكنها استعملت مصطلح 'تناص'،  
وقد استوحيت هذا 'المصطلح' من درسه  
باحثين Mikhael Bakhtine وF. Dostoevsky عام  
١٩٦٣، وقد عني في تلك لدراسة بهيئة  
الحوارية Dialogue، وأبرزت جانبها  
عنده تعدد الأصوات Polyphone،  
أي أن يصنع ملفوظ مستويات لغوية  
متعددة، كما تأثرت بقوله إن الإنسان  
كائن اجتماعي وإن ذاته لا تتكون إلا من  
خلال علاقته مع الآخرين، وفي هذه  
العلاقة يسعمل لغة وفق ما تحمل من  
علاقات من خلال سمعالات الآخرين  
لها، ولا يستعملها بمعناها المبكر الأول،  
وآدم وحده الذي استخدم لغة بكر،  
حالية من أي ظل من استعمال سابق،  
فكل كلمة هي علامة marquée مثقلة  
باستعمال الآخرين لها، ولذلك أيضاً  
لبس الأسلوب هو الرجل كما هو شائع

ولما هو المجتمع، وقد خصصت إلى أن  
كل نص ينتمي كـ Mosquée من  
الاستشهادات Citations وأنه امتصاص  
وتحويل Transformation لنص آخر.

وقد تنبه إلى مفهوم التناص من قبل  
عدد غير قليل من عقاد منهم لوتمان  
Lotman وصلاح الدين شكوفسكي  
shklovsky بالإضافة إلى باحثين  
Mikhael Bakhtine، ولكن كريستيفا هي  
التي وصفت 'المصطلح'، وحذرت معناه، ثم  
عمره يوم H. Bloom وشنايدر M.  
Schneider وبارت R. Barthes وأريفي  
Arrive ودرسي I. Derrida ولسش  
Letch ولورانس Jenny وريمانس M.  
Kaufman ثم جينيت G. Genette وكان  
لكل مفهوم مصطلحاته، أو كان لكل منهم  
استعماله الخاص للمصطلحات، وهذا ما  
دفع كريستيفا عام ١٩٧٤ إلى التخلي عن  
'المصطلح' لإدخال 'مفهوم' الدين استعماله  
شكوفسكي فهمه، وسنت مصطلحاً جديداً  
هو 'الموضوع Transposition' مؤكدة أن  
التناص صانع تحويلات متبادلة لوحدات  
مسمية لنصوص مختلفة.

ويُعدُّ فهم جيرار جينيت Genette  
للتناص الذي قدمه في كتابه "الطراس  
Pamphstes" عام ١٩٨١، الأكثر تصبُّحاً،  
لأنه نتاج استيعابه لدراسات سابقة وما  
طرا عليها من تطور، وهو يقول بخمسة أنواع  
للتناص، الأول التناص "Intertextualité"  
بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي  
المنصّص أو غير المنصّص، والواضح أو  
الحفي القائم على التلميح L'Adusion،  
أو تناص السرعة، والثاني النص الموازي  
Paratexte ويكون بالعنوان أو الإهداء أو  
التعليقات أو الرسوم والأشكال، والثالث



يقيم سعد الله ونوس في مسرحيته: "الملك هو الملك" تناصاً متفرعاً عن حكاية "النائم واليقظان"، كما فعل النقاش، فيعالج الحكاية معالجة فنية مختلفة كلياً، فملك فيها نال منه الغرور، واستبد، وأراد أن يتسلط، ويلتقي أبا عزة، وهو تاجر أفلس، وأخذ يحلم بتولي الملك، لينتقم من أصحابه التجار.

hyper textual نوعاً و حداً، ثم أشار إلى شكلين متفرعين من قصته، ومتفرعين عن طريقة سيرس البحث كل شكل على حدة، سيسفيه نوعاً، والمقصود بالتناص متفرع عن قصة أو يستعير لكاتب قصته معروفة من الأساطير أو الدين أو التاريخ أو لأرب أو أسرار لشعبي، ثم يضمها بطريقة جديدة ورؤية جديدة، مثل مسرحية "أوديب الملك" لسوفوكليس المتفرعة عن أسطورة أوديب، وهذا النوع كثير في المسرح العالمي، وفي مسرح عربي، وقد عرفه المسرح العربي منذ سنواته عام ١٩٤٧ على يد مارون نقاش، ومن ذلك مسرحيته "أبو حسن المعقل" أو هارون الرشيد المتفرعة عن حكاية النائم واليقظان التي وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة من ليالي ألف ليلة وليلة، وتروي أن أبا حسن كان يتمنى لو أصبح خيفة ليوم واحد ليحقق آمانيه، ويصادف مرور حليلة يدره، فيسمعه، فيسفيه المصوم، ويحقق أمنيته، فيجد نفسه حليلة، وتختلط عليه الأمور، ثم

لنصية الواصفة Métatextualité والمقصود بها النص الذي يشرح نصاً آخر ويفسره، سواء ورد نصه أم لم يرد، والرابع "النصية المتفرعة Hypertextualité" ويعني تفرع نص عن نص آخر، يستمد وجوده منه سواء ذكره أو لم يذكره، مثل الإنبادة وعوليس هي اعتمادهما على لأوديسية، والأولى تحكي قصة جديدة بطريقة الأوديسية، والثانية تحكي قصة لأوديسية بطريقة جديدة، وسيعتمد البحث على هذا النوع بصورة أساسية، لأنه لأكثر مناسبة للمسرح، وسيجعله نوعين مستطمين المتفرع عن قصة مثل عوليس، والمتفرع عن طريقة مثل الانبادة، وفي فهم حيثيت قصته، وليس من حسن نصية كحاميته Paratextualité عن طريق تسمية العمل وتحليل نوعه، كأن يوصف بأنه رواية أو قصة، ولكن ثقافتاً هو ليس يحدد نوعه لا التسميه.

وسبقوهم للبحث عن فهم حيثيت، وسيعرض في أثناء التطبيق مسؤليات التناص من الحسرات أو مخصصات حوارية، والاجترار هو تكرار المتناص من غير إصافة ولا تغيير، والامتصاص هو تمكك المتناص وإعادة خلقه، والحوار هو إقامة علاقة جديدة مع متناص مختلفة كنبأ، وسيشير البحث إلى التناص الإرادي والتناص اللاإرادي ولكن يبقى فهم حيثيت هو لعمدة من الإجراءات التطبيقية في هذا البحث، ولا يعني هذا في شيء التقيد أو لاتباع إنما يعني الأحد بخيرة نقدية هي منك الإنسانية.

### النوع الأول. التناص المتفرع عن قصة.

جعل حيثيت التناص المتفرع



يقيم رياض عصمت في  
مسرحيته "الحداد يلقي بأنثيغونا"  
تناصاً متفرعاً مباشرة عن طريقة  
مسرحية أنتيغون لسوفوكليس،  
والحداد يلقي بالكترا ليوجين  
أوبيل، وتقدمت الإشارة إليهما،  
وهي تصور الحرب الأهلية وما  
تجر على الناس، وبسبب الحرب  
يرجع مأمون إلى الوطن قادماً  
من أوربة وكان فيها للدراسة،  
فيجد والده الزعيم متورطاً فيها

نعمه الحسنة التي ما كل شيء، والنقاش  
تجوز في أصل الحكاية مسرحاً فيها  
الأشعار والرقص والتماء، ومنها استطاع  
الآتي ٦

أبو الحسن عرقوب حذقول - حلاهي  
هي من أعوام حرية وألم مفكر اسم كتب  
أبنا الحسن من أيام صبيته، أنصبت حين  
كثاً على البجلة مع الدرويش، ومما طاتي  
الأفيون وشرب المدام والحشيش، فظن  
ماعد الفلظ والعنوه، أن حرجنا من  
هناك لم يكن إلا من نعو... نعو... يصع  
يده على جبهته.

عرقوب بدته

لم يكن إلا أمس المساء

أمس يوم الإثنين بعد العشا

حينما نرجوك هي غفلة

مع شرب المدام وقت العشا

أبو الحسن عرقوب؛ نحو... من نحو  
أربع سنين.

-عرقوب أبو الحسن؛ مضبوط، صدقت  
يا أمير المؤمنين.

والنقاش له يترنم بتلك لحيكه لسادجه  
التي تصمتها ألف لينة ولينه، ولم يتقيد  
بتلك الحودت المحدودة التي سجت  
منها، بل اصاص في التتويه بعياة أبي  
الحسن ومشكلاته الشخصية... ورأينا  
موصوعاً جديد هو حب أبي الحسن  
لنعد ومناقشة أخيه له في هذا الحب،  
كما عدل النقاش في شخصية أبي  
الحسن تعديلًا أساسياً... فهو عد  
مارون يتعاضد به الحلم، حتى يظن أن  
الحلاقة بالنسبة إليه أمر طبيعي وقد  
أحاط هذه لشخصية بإطار وحدها  
فيه كما شاء... يرسمها ٨ ولتناس... هي  
لمسرحه... يقوم على الامتصاص،  
ويسعى إلى إحلال نسج إلى المجتمع  
لعربي مهيمنها على قصة من التراث.

وعرف المهرج لعربي هذا النوع على يدي  
أحمد أبي خليل القباني، ومن مسرحياته  
"هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب  
وهو بقبوب، وسفر عن حكاية بروبها  
شهرزاد في السلة الناسة والحمصين من  
لبالي ألف لينة ولينة، وتحكي عن ناجر  
دمشقي يدعى 'غانم' قدم إلى بغداد،  
فرأى رجالاً يحملون ثياباً يودعونه  
المقبرة حسنة، ويصح المأبوت، فيجد  
فيه صبيه ناعم، يوقظها ويهضي بها  
إلى برله، ومراودها عن نفسها ثم نعب  
عنها حين نعب أنها حارة لحسنة، ثم  
تجبره أن روجة الحبيبة قد وصعت  
لها المنوم، وأرستها إلى مقبرة لتوهم  
الخبيبة بموتها، ويعم الخبيبة بالمؤ مرة،  
فيرسل جنده، ليأتوا بها، فتقسم له أنها  
لم تغنه، وينال المرض من غام، وتصل



إليه أمه وأخته، ثم يعثر عليه لخليفة، فيعمو عنه، ويواجه جاريته، ويتزوج هو أخت عامر ولا تحتف بمسرحيه ليهابي عن حكاية ألف ليلة وليلة، إلا في حذف بعض التفاصيل، ويظهر الشعر في بعض المشاهد، والنثر فيها مسجوع، ولعاية من الشعر ولغناء ولرقص جذب العامة، ومن لشعر أبيات تشدها قوت العيوب، وفيها بقول ٩.

لصرط الأسى قلبي ينوب وهل يغني

نواحي وصري زال من شدة الحزن  
ويدعو غائم وهو في لخان لفلان  
ليرقصو ويغنوا، وهم يشدون ١٠

لنري أدر لي كاس الطلى

فالأراح لي، مصى، حلا

والناصر فيها يردي مسرح المسرح في المجتمع وهو تناص احراز يقوم على صيل من لتعوير، تعبير.

ويقدم أحمد شوقي في مسرحيته مجنون ليلى قصة متفرعة عن أشعار قيس ابن لمج وأحبار، فيصور حياة عفيفا، جمع بين قيس وليلى، في مجتمع يحرم على المرأة لزواج ممن يذكرها في شعره، ولكنه لا يعادي الحب، فوالى المدينة يسعى إلى خطبة لى لقيس، وولدها يقر بحب قيس لها، ولكنه لا يريد تزويجها منه، حصوعاً منه لأعراف المجتمع، ونحتر ليس ورداً الثقفي كرمى لأبيها، ويفتر زوجها حبها لقيس، فلا يمشها، بل يسمح لها باستصافة قيس، ثم تموت كمد، ويموت قيس فوق قبرها، والتناص امتصاصي حقق فيه شوقي تعبيرا في القصة، ومن أبرزه لقاء قيس غلاما يشده بيتين له، ثم يشدهما هو

ثمة أشكال من التناص المتفرع  
عن قصة أو عن طريقة تبنى  
عليه مواقف في المسرحية، ولا  
تبنى عليه المسرحية كلها، ويمكن  
تسميته التناص الجزئي، وهو  
كثير، ومن ذلك على سبيل المثال  
تكلم مولود في المهد بالحكمة  
واقترح الحلول أمام السلطان  
في مسرحية "مرافعات الولد  
الفصيح" لعبد الكريم برشيد،  
فهو متفرع عن قصة السيد  
المسيح عليه السلام الذي كلم الناس  
وهو في المهد.

نفسه أحبا ملي قبل، واليتان لمجنون ليلى  
وقد لحلا في تناص مع مسرحية شوقي،  
وهما ١١

وأجهت للتوياد حين رأيت

وكبر للرحمن حين راني

وأدريت دمع العين لما عرفته

ونادي بأعلى صوته فدعاني

ثم يعم قيس في المسرحية أن العلام  
شيطان شعره، وأنه في وادي لجن،  
ولتناص الذي قامت عليه مسرحية مع  
قصة حب لمجنون تناص إردي قصد  
إليه شوقي لتمجيد الماضي العربي  
وإعلاء قيمة الحب.

ويقسم ممنوع عدواي في مسرحيته  
'هملت يستيقظ متأحرا' تناصا متفرعا  
عن القصة في مسرحية هملت



لشكسبير فيعالج العصه معانجه  
جديدة، ويقدم رؤية جديدة تتعلل في  
وصع هملت في متاخ تظهر فيه أشكال  
الفساد و لخيانه أشد خطورة، فالظرف  
العام ليس مجرد اغتيال ملك وروج  
أحبه من أرمته، فحسب، وإنما هو  
عدوان النمسا على الدانمرك، وفتطاع  
جزء من أرضها، وحضوع لدانمرك  
لإرادة فورتينبر من، وهمت يدرك ذلك  
كنه ولكنه لا يفعل شيئا سوى شرب  
الخمر، ولممثل بعض الأقوال من  
لإيجيل "لأعاج الملك، فهمت يحل  
على حمل ستمبال فورتينبرس ليقول لهم  
إنهم يشربون دما لا حمرا، وإن هذا هو  
العشاء الأخير، ثم يقب لثأده، وبضميه  
بأبناء ملأعين، يستفده هوراشيو قائلا  
لجريمه التي حدثت حولت أكبر من  
أن تعالجها بهذه لطيفه على نرسب  
أن تعمل شيئا ١٢ وتختلف مسرحيه  
عدوان عن مسرحيه شكسبير بأنثده  
من لهاته، من موت هاملت ورحابه من  
هوراشيو أن يروي قصه، وبشاء لجميع  
على قيد الحياة، والملك لا يموت، كما  
لا يموت صديقها هاملت روزنكراتس  
وعوليسسر، ولا تموت الملكة، ولا تمك  
أوفيليا عدوان عمه أوفيليا شكسبير، فهو  
تقيم علاقات جميعه مع هاملت، وتسعى  
إلى لحمل منه، كي يزوجها، ولا تسحر،  
ويهو بونوبوس أكثر دهاء، فهو يسرق  
المساعدت للوطن، ويحك المؤمرات  
بوصوح، ويظهر في مسرحيه شخصيه  
شاب فقير يمثل الشعب، ولكنه لا يفعل  
شيئا، وتنتهي المسرحيه ولا أثر له، ويقدم  
روزنكراتس على اعتقال هوراشيو ليسأله  
عن ذلك الشاب الفقير، وعطلى لوزنرو  
بالاهتمام، فهو مواطن جريء، يساق إلى

السجن، ثم يموت تحت التعذيب على يد  
صديقه روزنكراتس. ويعيب عن مسرحيه  
عرض الفرقه الجواله عند شكسبير،  
ونجحت المسرحيه بالمقابل عن مسرحيه  
يُعدها هملت عن قصه شهريار ولكنها  
لا تعرض، ويكتفى بالحديث عنها، ويعيب  
عن مسرحيه أيضا مشهد حمار لقيور،  
ويستعنى عنه بالحديث هاملت عن فتحه  
فبرأيه لتأكد من حقيقه لشج ويختلف  
أيضا بالخطاب المباشر الذي يتوجه به  
هوراشيو غير مرة إلى الجمهور، وتبدو  
مسرحيه عدوان تقريرية، ومن ذلك قول  
بولوبيوس، "لسياسة لا تجري بالمخاوف  
والأمرجة، للسياسة قوانين، حتى الملك  
لم يعد يستطيع التراجع، أو تغيير شيء،  
لقد أفلت الأمر من يده، وأصبحت نحن  
المنظلم" ١٣. لقد أقام عدوان ناصا  
حوريا مسرحيا، فكأنه قصة شكسبير  
وأعاد سماعها لتعبير بصورة غير  
مباشرة عن نكبه حزيران ١٩٦٦، ولكن  
العصر جاء بصورة ذهية، وليس من  
حلال بحربه، وبدت الشخصيات معبره  
عن أفكار وتم تمك روحها وحياتها، وبد  
التناص مقصودا لغرض فكري.

ويقوم سعد الله وديس في مسرحيته "الملك  
هو الملك" تناصا متفرعا عن حكاية  
"النائم واليقظان"، كما فعل نقاش،  
فيعالج لحكاية معالجة فنية مختلفة  
كلية، فالملك فيها نال منه الغرور، واستبد،  
وأرد أن ينسى، ويستقي أنا عرة، وهو  
تاجر أفسس، وأخذ يحلم بتولي الملك،  
لنستقم من اصحابه لنجار ولبس الملك  
معه لمتته، فيصبح مكا بمجرد رثائه  
ثوب الملك، ويصبح خادمه عرقوب  
الوزير، ويأخذ في الاستبد، فلا يتعرف  
إلى زوجته التي جاءت تشكو إليه زوجها،



ولا يتعرف إلى بنته، ولكنه يتعرف إلى صديقيه التاجرين لشيخ طه وشهبندر التجار، ويبني طلبتهما، ويتحد فررات أشد عسفاً، وتدمر أبته عزة، هيؤكد لها عبيد وجود مجموعة ثورية، ثم يحدثها عن ملك طالم، أقسم الناس على أكله، فصغت جسومهم، وركت لهم الحياة، ويخلع المثلون ثيابهم، معلنين انتهاء لعبة لتتكر، فالمسرحية تقوم على فكرة اللعبة، وتنوع مستويات اللعبة، وتعدد الأشكال النفسية، وهو ما يساعد المتلقي على فهم الغاية من لتناص، وهي فصيح ريف لحاكم المرء المستبد ولكتشف عن لعبة لحكم، ومن لأعاري في مسرحية مقطوع يتم فيه تمجيد الحاكم، ومنه: ١٥

انت مولانا الكريم

سنت بالملك العظيم

هابس يائسل الكرام

هي فعيم لا يزاد

ويفترج ملك تقعد أحوال انعامه فيقول له الوزير: "العامه كالصفادع، لا نعمل من البقيق، فماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالنزخ ونومخ' ١٥، ويحشى الوزير ضياغ مصيبيه، فيصرخ: "حين أجمع ردائي أشعر نوعاً من لرحاوة تدب في بنني، تخور ساقاي، أو تصبح الأرض أقل صلابه ١٦، ويربدي أبو عرة ثياب الملك فيعلن: "الآن أن انقهر للعساد، مادت سيطان لبلاد، أنقش لختم على بياض، فيقصي أمري بلا عتراض' ١٧، وقد حقق التناص وظيفته في توصيل فكرة المسرحية، وهو تناص إردي، قام على الحوار مع أصل القصة الورد في ألف ليلة وليلة، بما غير فيها وبدل، وبما أعانها به من تقانات فيه

والتناص المتفرع عن القصة كثير في المسرح العربي، ويمكن أن يشار إلى أكثر مسرحيات توفيق لحكيم، ومنها "شهرزاد" و"أهل الكهف" و"بيجماليون" و"أوديب الملك"، وهذا النوع من لتناص مجرد تقانة محايدة، لا تمنح لعم أي قيمة، وإنما لقيمة في التعامل الفني مع القصة.

النوع الثاني، التناص المتصرع عن طريقة،

وهي هذا النوع يسعير لكاتب الطريقة من نص آخر، ليقيم قصة مسرحيته، ومثاله مسرحية "بيجماليون" لبرناردشو، وتصو: حالم لعبد بعيم حياة فقيرة نهجه لصقه برعته بعته، ولكته لا يبروختها، على نحو ما نحت بيجماليون في الأسطورة شمال حالاتيا، ومثاله أيضا مسرحية "أحد يني بلنكر لوجين وبل، دنيا لعل أرا على يد روحته، صمسم منها بسنه لاصيب بالعاون مع حنها أدرس على نحو ما قتل أجاممور على يد روحه كليمسرا ثم سقطت منها ابنتها إلكر بالعاون مع أحياها أورست في مسرحية إلكر لموهوكليس.

وعرف المسرح لمربي هذا النوع منذ نشأته ١٨٤٧ على يد النقاش في مسرحية "البحيل"، فقصتها من تأليعه وحياه، ولكن طريقتها متفرعة عن الأويريث، بما صمها من رقص وعناء، ومتفرعة أيضا عن طريقة 'بحيل' موليير "فالنفاش" ألفها بعد فرغته لمسرحية لمولييرية واستيعابه لبعض شخصياتها ولقومات الإصحاك فيها... وصدي بحيل موليير يُسمع أحيانا في جوائب بحيل أنفاش، في بعض الحوار أو في العلاقات النـ



يربط بين بعض الشخصيات.. فالعاشق  
حق شخصيه ام ريشا، كما خلق موليير  
من قبل دور الخادم ناكس سجادريل،  
لمثل الدوق السليم بين العمة، ولنخرج  
الطبيه احيانا بالكر" ١٨، وثمة مشهد  
يسأل فيه لبخيل حادمه عن يديه فيمد  
له كفا يديه، ثم يسأله عن يده الأخرى،  
فيمد قدمه ١٩، والمشهد قائم على تناص  
مباشر مع موليير، ومن لطبيعي  
بتصرع العاشق في طريقه بقاء مصرحياته  
عن طريقه موليير، وأن نقيم تناصاً  
إرادياً مباشراً معه، لأنه كان يقلد المسرح  
الأوربي.

وتقوم مسرحية سيمان لحليز مؤلفها  
الفريد فرج على سانس تعد عن مباشر  
متصرع في الطريقه عن مسرحية همس  
وهي تصور ما ألحقه الجنرال كليبر  
في مصر من عسف بالشعب وهما  
سيمان لحليز لقاده من حبيب في  
القاهرة مما رآه من دمار لحى مدمر  
الأزهر، وصيقه دوماً بصمت تشعب  
ثم اتخذه قرراً بقتل قائد قوت الفرز  
وإقدامه على غتياله، ويمكن الكشف عن  
التناص المتصرع عن طريقه شكسبير في  
نقاط كثيرة، منها مشهد لحيم حين يرى  
سيمان نفسه في حفل لأناس غريباء،  
وتقدم من كبيرهم، وهو كليبر، ويحكم  
عليه بالبكاء، وهو متصرع عن مشهد شبح  
الأب الذي يخبر هاملت أنه قتل فيلة  
وعليه لأحد بناته، ونيس الحنم كالشبح،  
ولكن كلاهما سوية، وهما يعشقان بالعمل  
والحو، ويتحيان على فرد مسؤولية كبيرة،  
وهما معاً تقنيه مسرحية وهما مشهد التل  
حيث يقف سيمان الحسي وينقي مولوحا  
بعن فيه عن حبه لقاهرة وكرهه لها،  
ثم يسأل ٢٠ إن كان يتمس عن بعصك

أن يكون ثماً ليعصك، فمن لدالة أن  
تشتري الحياه بالشرف، ولا تشتري  
الشرف بالحياة، الرحمة"، وهو متفرع  
عن طريقه هاملت في لسؤال "الحياة أم  
الهلاك؟ تلك هي لشككة، أيكون العقل  
أسمى وأبيل إذا احتمل قد نف نفصاء  
الجائر وسهامه؟ أم إذ جرد سلاحه عن  
بحر خصم من لكوارث فيكافحها حتى  
يقض عليها؟ ٢١. فهملت بطرح مشككة  
الختيار بين لاستسلام والمقاومة، عن  
سبل السؤال وإثارة المشككة، وسلمان  
يقرر أنه من الندلة أن تشتري الحياة  
بالشرف، وهي مشهد الصديقين وهما  
بقودان سيمان الحليبي يريدان ترحيله  
خارج القاهرة، وينجح في لهرب منهما  
والتفر، فهو متفرع عن مشهد صديقي  
همت الدين رفقاء في سفينة إلى  
بكسرة، وهما يحملان من عمه رسالة  
عصم الإيعاز بقتله، واستطاع أن  
يجوئهما في يحد إلى الدمارك، وهي  
مشهد سيمان وهو يسوقف محروساً  
بذع الأضعه ويحد في تجريب الأضعه،  
ليكتشف عن ريف لوجوه وحدها، ويدل  
على خبرته ودكانه ومعرفته بالبشر فهو  
متصرع عن مشهد حصار لقبور حيث  
يعمل همت بيده جمجمه بعد جمجمه  
ويأخذ في تقلبها ويكتشف عن ريف  
صاحب كل جمجمة وخداعه، ويدل عن  
نصيح همت وخبرته ومعرفته بالناس،  
ومثل سليمان لحليبي في المسرحية كمث  
همت، فكلاهما شاب مثقف وكلاهما  
وقع عنه عبء ثأر، لا من أجل الثأر،  
ولكن من أجل العدل الإنساني، وكلاهما  
اصطر إلى القتل، وما كانا يريدانه ولا  
بمكرن فيه، ولكن اصطرتهما إليه  
ظروف الفساد والحياة والاستيلاء على



السطوة، وهي ظروف متشابهة، بل لم تكن واحدة، فكما خاض الأخ أخاه وكما حادت لزوجته زوجها، حاض كبير قيم الثورة لفرنسية، وكما استولى الملك على العرش، طمغ كبير الشعب وبهب حيرته واستولى على البلاد، فالظلم واحد، والعمل واحد. وقصة حديدية وبنته في مسرحية سيمان الحبيبة تتفرع عن قصة بولونيوس وابنته، فحديده فاطم طريق، يظلم ابنته، فتصرّ منه إلى سيمان، وسيمان نسيم حديده إلى الفرنسيين، وبولونيوس يظلم ابنته أوفيليا، وهي تلجأ إلى همت ولكن همت يقتل أباهما خطأ، وكذا القصص ثاتوسان، ولكن نتج كل منهما بالعمل، ولا يمكن استعاطها، وهما تقية فنية واحد. لقد اكتسبت مسرحية سيمان الحلبي شيئا من تناسلها المتفرع عن الطريقة في مسرحية همت همت بكونها وضيا، وجمعت بعد إسبانيا وهو تدعى مع مسرحية واحدة، فإراد من حدثها وتماسكها. وهو تناص حواري قائم على فهم للموقف والتقنية، وقدم تمرنا عنها غير مباشر، قد ينكره القارئ العادي ويراه بعيد أو مجرد تأويل، وهذه هي الحقيقة طبيعة التناص المسرحي عن طريقة، ويزيد من قيمة هذا النوع من التناص "عنون المسرحية البعيد كليا عن مسرحية هملت، ويريد من قيمة لتناص نحو مسرحية من أي تلمح إلى هملت، وبذلك يبتعد التناص في هذه المسرحية عن المباشرة والاجترار ويحقق مفهوم الحوار".

وتقوم مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" لسعد الله ونوس على تناص هي الطريقة بصورة غير مباشرة أيضا وبعبارة مع "أوديب الملك" لسوفوكليس،

وانتناص قائم على التشابه والاختلاف، فبائع الدبس الفقير، وسمه حصور، يخرج من بيته طيباً ليرزق عياله، مثلما خرج أوديب من كورنثة طلباً للحقيقة، وكما طارده قهره فقد طارد المخبر بائع الدبس الفقير، وكان قهره، وكما قاد القهر أوديب إلى الخطيئة، قاد المخبر بائع الدبس الفقير إلى أذية لتعديب غير مرة، وإذا كان أوديب قد حل لغز أبي الهول، فإن بائع الدبس الفقير قد باح بها في نفسه من نقمة على الأوضاع، ولكن ثمة اختلاف بينهما، وهو الوجه الآخر لتناص، فأوديب شاب قوي جريء قتل الملك وبائع الدبس الفقير عجوز ضعيف لم يصد على أي فعل، وإذا كان أوديب قد سرح روحه الملك فإن بائع الدبس الفقير قد حرد من زوجته، وإذا كان ديب قد أحضر عسسه عقابه، فمقت حبيبه ونقر بمسألة إلى كولون، فإن بائع الدبس الفقير لا يمكنه اختيار، وإنما المخبرون هم الذين يدسونه بالأقدام، وإذا كان أوديب ملكاً فإن بائع الدبس الفقير مجرد رجل عادي طيب بسيط. والتناص إرادي حوار، يصور الفرق بين نطل لأساطير و نطل المعاصر، ويجعل السلطة لجائره الممر ليد يلاحق إنسان القرن العشرين، وقد أدّى لتناص وظفته بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعدة جداً، يمثل هذا البعد في تناص والبعد في التأويل هو الذي يمنح لتناص حماله و نقد قيمته، ولعل وجود كلمة مأساة هي ليعون يؤكد ذلك التناص، كما يؤكد ظهور لجوفه في مسرحية غير مرة وتعلقها على السوايف ومن هذه التعليقات قولها ٢٧: "نحن الذين كانوا و نحن ليسوا لأن"، وهو ما يؤكد



تغير مفهوم البطولة، بين بطل أسطوري يتحدى لقدر و آلهة، ويختار عقوبته ويقرر مصيره، وبطل معاصر، مثل 'خصور'، بائع لدبس لفقير.

ويقيم رياض عصمت في مسرحيته 'لحداد يبيق بأسيغونا' تناصاً متفرعاً مباشرة عن طريقة مسرحية أنغون لسوهوكيم، ولحداد يليق بالكثير لبوجين أونيل، ونقمت الإشارة إليهما، وهي تصور الحرب الأهلية وما تجرّ على الناس، وبسبب لحرب يرجع مأمون إلى لوطي قادمًا من أوربة وكان فيها لبراسة، فيجد ولده الرعيم موزطاً في تلك الحرب، وقد طرد زوج أخته الكاتب بمكر من القصر ما سبه مجد وأصبح أعمى بسول بموسفة، هي حين استغنى أولاد أخيه بسول بسول وباسمين، ثم سجن من أسير لا تطلق حرسه الدار عليه، ويقتل بسول، فيقرر ددي حته سبل وحرمات حته أسير من لندن، لأن الأول كان معه في الحرب، في حين كان الثاني مع حصومه، ويصح له المري الأسود ألا يفعل، ولكنه لا يستمع إلى نصيحته، وتحاول مجد ددي حته أحيها أسير، وتعرض باسمين مساعدتها، ويأمر لرعيم رجاله بإطلاق النار على أخته مجد، فتقتل ويقتل إلى جو رها ابنه مأمون الذي كان يحبها، وتستعر زوجة لرعيم كما تنبأ له المري الأسود. والمسرحية تقوم على تناص إلادي مع مسرحية سوهوكيم، وتحرص على تأكيد تناص في العنوان، والتصريح به في تضاعيف المسرحية، وهي لقاربة هي الأصوات بين أسماء معظم الشخصيات هي المسرحيتين، باسمين هي اسمنا والمأمون هو هاييمون. وإذا كان الأخوان

عند سوهوكيم قد قتلوا وحل كل منهما الآخر، فإن حراس الرعيم هم الذين أطلقوا النار على أسير، وإد كانت أسبعونا قد ماتت مسخرة شقاً وكذلك هاييمون، فإن رجال لرعيم هم الذين أزدوا بالرصاص بأمر منه مجد ابنه أخته وأزدوا عن عر قصد ابن الرعيم، والرعيم لا يستجيب لنصيحة المري للأسود، ويبدو مستبد برأيه وهو المسؤول عن الحرب، في حين يستجيب كريبو لنصيحة لعراف تربراس ولكن بعد فوت لأوان، والمسرحية تقيم هذا التناص لطرح مقولات أكثر مما تقيمه لتقديم تجرية، ولأسماء باصطناعها الوصيف الذي يقوم بدور الراوية ويصرح بكثير من الأفكار ويصرح بمثلها بعض الشخصيات كتقول مأمون ٧٣ 'لم بعد سحرنا نسمة بال تحكم شخص واحد'، أو قول الرعيم: ٥٢ 'مجد أن استلمت رهام لأمور في المنطقة بدأت أعمالج لأمور حزم، لقد أفسدت حرية الناس، لا بد لهذه لرعية الجاهة من راع حازم يسوسها بالسوط'، وتبدو المسرحية تعبيراً عن الحرب الأهلية في لبنان ١٩٧٥، وهي تحرص على الوصول إلى المتلقي، بقدر ما تحرص على التناص، وتأكيد حضوره

ويقيم وليد إحلاصي في مسرحيته أوديب مماسة عصرية" تناصاً متفرعاً عن مسرحية أوديب الملك، والمسرحية تصور توتر لعلاقة بين الدكتور سفيان وزوجته أسماء مما يدفعه إلى إقامة علاقة مع سكرتيرته لشابة سلاف، ثم يسقيه صديقه لدكتور ليهي لمعجب بالعقل لإلكسروني، ويروده لدكتور سميان بمعلومات عن حياته فيتنبأ له



بأنه سيفتل أضرب الناس إليه وستعمل منه ابنته، ثم يقاجأ بسلاف وهي تخبره بأنها حامل منه، ثم يرى صورة أمها فإذا هي امرأة التي كان يعاشرها أيام الشباب، فيكتشف أن سلاف بنته، فيعد كأساً للانتحار، ويهضم إلى سلاف ليودعها، فيحتسي بنه بزن الكأس، ويرجع ليرى بنه جثة هامدة، ولتناص بين إحلاصي وسوهوكليس إردي وضع يحرص فيه المؤلف على الإشارة إلى الناصر من خلال لعتون وإشارات مباشرة في المسرحية، ومنها قيام بزن بالترب عن مسرحية وديب لك، وقول لهي صراحة مسكين سعبان، هل صنع من نعمة شخصيه شبه اوديب أم أن اوديب كان فيه وما كان يوم ٢٥٩ وهي الناصر تشي من لاحلاف، منه النبوة التي يعنها العمل لاخروي لا العراف، والعلاقة مع الابنة لا مع الأم، وقتل الولد لا الأب، وعدم إيقاع طغيان أي عقوبة بنفسه، وعدم معرفة عصر سلاف ولا الجدين، وقد جاء لتناص فيما يبدو لطرح بعض القضايا الفكرية منها مشكله القسر والرمس والعم وتقدم أوربية وتخلف العرب، ولم يساعد على تقديم تحريرة، ويدا تقريريا ومباشرا، وثمة أشكال من التناص المتفرع عن قصة أو عن طريقة تبنى عليه مواقف في المسرحية، ولا تبنى عليه مسرحية كلها، ويمكن تسميته التناص الجزئي، وهو كثير، ومن ذلك على سبيل المثال تكلم مولود في المهد بالحكمة واقترح الحلول أمام السلطان في مسرحية مرفعات الولد لفصيح لعبد لكريم برشيد، هو مفرع عن قصة نسيده مسيح عليه السلام الذي كلم ناس وهو في

المهد، وفيها يحاطب أمه فيقول سمعتك تتحدثين عن ناس في بلدي، فقلت لا بد أن أكون مثلهم، فتملكني لخوف والقلق، ونساءلت: إلى متى سبقي يا هبة الله مستريعا في مهدك بحشبي؟ أجور ن تمام أنت ويصحو الناس من حولك؟ هل تعلمين يا أمي بأن هذا المهد هو عدوي الأكبر؟ إنه حصن وسجن، يعزكني حتى أبقى صاكنا، يهددني حتى ألحق ولا أصحو، يلاعبنني حتى أنسى جرحي، إنه يسمي من أن أحسج وأصرح ٢٦، ومنه موت الملك في مسرحية بعد ن بموت الملك للشاعر صلاح عيد الصبور وبهاء رجال ثبلاط موته سرا، ليظنوا قاتمين بالحكم، وهم يسعون إلى القبض على زوجته ليحبروها على الرقود إلى جوار جنبه وهي مسرعة عن خبر ورد في راحه عن تصلاب عن رؤيه الناس في وسط أسيا يذنبون المرأة على قيد الحياة مع زوجها القيت، وما ورد في رحلات السندباد أيضا من دفن المرأة على قيد الحياة مع زوجها في بعض لبلاد التي حظ فيها لسندباد، وماهي ذي أصوب المؤرخ ولوزير والقاضي في مسرحية متفقة نرس عن رعمهم برعية الملك الميت كان يقول/ أبعي المنكة جبي/ هذا ما سمعته أذني/ تلك هي لكلمات/ هو يبعي المنكة كي ترقد جنبه/ حم عندئذ أن تأتي المنكة/ برقدتها جنب الملك ميت/ ميتة أم حية ٢٧. ومن ذلك أيضا الصدقة بين الرجل وعازف لباي في مسرحية تحولات عازف الناي ٢٨ وعيشهما معا في سمح لحبل حياء بنيه فائمه على لتأمل والتوحد ثم تزولهما إلى المدينة واصطط مهما بالفحش فيها والقمع، وعودتهما سريعا إلى لحبل،



وهذا الموقف يصوم على تناص متفرع عن قصته ججاميش أو عن قصة حي بن يقظان وصديقه أسال، وقد عمل ججاميش مع ألكندرو على محاربة لشر، كما غادر حي بن يقظان جريزته المعروفة مع صديقه أسال إلى جزيرة أخرى مأهولة، ثم سرعان ما محررها وعاد إلى جريزته. ومنه أيضاً في المسرحية نفسها اطمئنان لرجل إلى عازف ثنائي ورتيابه إلى عزفه فهو يتناص مع أسطورة أورفيوس<sup>٢٩</sup> وكانت النوحوش تأنس إلى عرفة وتأنس، ويتناص أيضاً مع استعمال الشاعر ثنائي لنفاع عن حبيبته الهاربة من رجال البلاط الذين يريدون لها الرفود إلى جور جثة الملك الميت، في مسرحية بعد أن يموت الملك.

إن التناص الكلي مع لطريقة في المسرح العربي قبل، وذلك بتجديد بعض أمثله إلى نوصح لتدور لإشارة إليه بصورة ما، حرصت من لكتاب على الوصول إلى المتناص وهو ما نقل في قيمة هذا التناص، ويجعله واضحاً باستثناء التناص في مسرحية "سليمان الحلبي"، ويبدو التناص لجريزتي المتفرع عن طريقة كثير في المسرح العربي، وهو يغني النص، ويهجه بعد إنسانيا.

#### النوع الثالث: التناص الاستشهادي Intertextualité

والنوع الثالث هو تناص الاستشهادي، أي الاستشهاد بنص بصورة واضحة، بالتناص أو من غير تنصيص Citation، أو بالتلميح L'Assusion، وفق رأي حنينت، وقد جمعه هذا البحث في نوعين، كلي وجزئي، وفي التناص الكلي سيشهد لكتاب بالنص كاملاً، أو بجزء

كبير منه، لا بمجرد كلمة أو جملة أو عبارة، ومنه مسرحية "سهرة مع أبي حنبل قباني"، وفيها يقيم سعد الله ونوس تناصاً استشهادياً مباشراً مع مسرحية "غانم بن أيوب وفوت القلوب" للقباني، فيصنعها في إطار من عصر القباني ليصور حياته وجهده لتأسيس مسرح في دمشق، وكماح لعرب للاستقلال عن الحكم التركي، فيعرض مشاهد من مسرحية "غانم بن أيوب وفوت القلوب" في تضاعيف عرصه جونغ من حياة القباني وحياة مجتمعه، فتتداخل فصول مسرحية القباني مع فصول مسرحية ونوس، وتقوم المسرحية على تقسيم خضية المسرح إلى قسمين، العمق والمقدمة، وفي العمق يمثل لقباني مسرحيته التي تنتهي بجزء من غانم من فوت القلوب، وزوج حبيبته من حب غانم، وفي المقدمة يقدم جونغ مسرحيته وتبنيها يظهر القباني وفكرته وهو يدرجها على لعرض، وتنتهي المسرحية بالباب العالي في لأسانة أمر بإغلاق المسرح وساعد هذا التناص على تقديم فهمين لتاريخ، أحدهما للمناصيب البعيد، يتمثل في تصور لحاكم فاعلاً في الواقع، فالخليفة هو الذي يقرر في النهاية المصير، والفهم الآخر للمناصيب القريب ويتمثل في تصوير الباب العالي بغلق مسرح لقباني في دمشق، وغايته تنبيه نوعي والتعريض، فالتناص تنصيه ضرورية لتحقيق رؤية المسرحية. ولم يعرض ونوس في مسرحيته فصول مسرحية لقباني كاملة، بل حثار منها ما هو ضروري، وقدمها في تدحل مع فصول مسرحيته، ومن لأشعار في مسرحية غانم أبيات يشهد بها هارون الرشيد مطلعها<sup>٣٠</sup>



هلهما إلى قوت وقولا لقبرها

سقتك العوادي مريماً ثم مريماً

هيا قبر كيف وارت حسنها

سأسقيك من عيني بكل دقيقة

وغادرت قلباً هام حتى تصدعا

مداد هؤاد بالصرار تقطعا

ومن حوار المقطع الآتي، وفيه يمرّ جعفر هرون لرشيد، فيقول ٢١:

جعفر، يا ذا الجلال، ومعلن الجود والأفصال، قبك أشد من المصائب، وهكرك لا تؤثر في صفائه لنوائب، هناك شؤون عاجبه وتديرها لا يتم إلا بهمتك العالية، عامل مسر له نرس الخبرة، وبين سيمان يرتكب المعضة في البصر، وأصحاب الحاحاب يتراجعون على باب الديور منذ خروجك للصد والسوان

هارون قل لسرور بـ نسخته جصاً عامل مصر، وعامل تسيرة وصحاب الحاجات ووقهم جعفر الوزير، قامض من قدومي، وأتركتي لأجزائي،

ويبدو التناص في المسرحية عصوياً، أدى وظيفته، وهو تناص إرادي قصد إليه المؤلف، وكان تناصاً حوارياً، إذ فكك ونوس مسرحية القبانى، واختار منها، وأعاد تركيبها، ليضعها في إطار العصر والمرحلة التاريخية، كما قدم فهماً لحياة القبانى وعصره، ربطه بحركة التحرر العربي من لحكم التركي.

وفيهم صلاح عبد الصبور في مسرحيته "ليلي والمجنون" تناصاً مستشهادياً مباشر مع مسرحية أحمد شوقي "مجنون ليلي"، وهو تناص حوارى، إذ يفكك مسرحية شوقي، ويختار منها بعض المواقف، ويعيد

تركيبها، ويضعها في إطار عصر آخر، لي طرح فكره مختلفه فهو يصور مجموعه من الشباب المثقف في مصر في العهد الملكي قبل ثورة عام ١٩٥٢ إيّان هيمنة إنكترية، ويعمل هؤلاء لشبان في تحرير صحفهم وطنية لا تلقى لانتشار، وهو ما يجعلهم يشعرون بالباس، ويخشون فيما بينهم، ويصرح مدير التحرير أن يقومون بتمثيل مسرحية مجنون ليلي، لعل الحب يجمع بينهم، وتقوم ليلي بدور ليلي، وسعيد بدور قيس، وحسان بدور ورد روح ليلي، ويصمم إليهم حسام، وقد خرج من لسجن حديثاً، ثم يهاج حسام بنجسهم عنهم، فهو معاون مع لسلطة، يهضمو إلى سمته ليسته، فيهاجاً بوخود ليلي عنده ويطلق عليه النار، ولكنه يهرب فيحطه ويحق به حسان، ويصل سعيد إلى باب حسام ما حر، فعبرف له ليلي أنها مبعث حسنها لحسام ويعمى على سعيد الذي حبها وهو يمثل معها دور قيس، ويرجع حسام بعد أن نقض الفيض على حسان، فيرى ليلي تحاول إنعاش سعيد فيركله بقدمه، ويضربه سعيد يضربه على راسه بتمثال صغير، ويسوي به لأمر في لسجن مع حسان، ويرفد حسام هو يستشفي بن ليلي التي أحببت قيس حباً عميقاً وظلت وفيه لحبه، وماتت عذراء، عبد شوقي، تقابلها ليلي التي تحمل الاسم نفسه، ولكنها كانت عني علاقة من قبل مع حسام، وتحب سعندا الذي يمثل معها دور قيس، ولكنها نحوبه، وتمارس العلاقة ثانية مع حسام، وإذ كان ورد عند شوقي قد مثل الثبل والقروسية، إذ لم يهين ليلي وسمح لقيس أن ينتهبها، مقدر حبها لقيس، فحسام كان عني علاقة معها قبل أن



يسجن، وجدّد صنته بها بعد السجن، ونال من جسدها، وركل سعيداً حبيبها، وهم بإطلاق النار عليه، وإذا كان مجتمع نجد عند شوقي في العهد الأموي مجتمع حب وطهر، فإن مجتمع لقاهرة عند عبد الصبور في عهد هيمنة إنكلترة مجتمع خبابة وفساد وفهر. وإذا كان قيس عند شوقي مندحماً بحب عميق نحو ليلي، فإن سعيداً عاجز عن حبها، وهو واقع تحت تأثير الماصي، فقد تزوجت أمه بعد موت أبيه من رجل كان يمارس معها لجنس بعف، وسعيد شاعر رقيق، مثل قيس، وهو يؤمن بأن لحلاص في الكلمة، ولكنه لا يستطيع فعل شيء. والأستاذ عند عبد الصبور هو صوته، ويشبه ابن عوف عند شوقي، فقد سعى عبد عامر والد ليلي ليقبضه بتزويجها بقيس، وكان يصصر لحب، ولكنه أخفق، وكذلك كان نظيره الأستاذ، فقد دعى الإحصاء المجموعة إلى تمثيل مسرحية "مجنون ليلي" عنهم بمتكويّن. لحب من خلال التمثيل فأحقق أيضاً، وهكذا أحدث عبد الصبور تناصاً استشهادياً واضحاً، وهو تناص حوارى، فكك من خلاله مسرحية شوقي، ووضعها في إطار العصر، ولم يكن تناصاً للزينة، بل كان مبرراً، وما هو بعودة إلى الماصي، إنما هو بحث عن الحب بمعناه النقي، الذي هو قيمة إنسانية عسا، هو بحث عن مروسية والنيل، ولكن لا يمكن لحب أن يعيش في زمن لفساد ومن ناحيه كميّه كان الماص مع مسرحية شوقي في موضعين فحسب، ولم يتجاوز عدد أبياته اثني عشر بيتاً في الموضع لأول، وستة أبيات في الموضع ثانياً، مما يعني أن لناصر كمياً كان قليلاً، ولم يرهق المسرحية، ولم

يكن متكلفاً، فهو يقيم تناصاً استشهادياً عندما يدعو لأستاذ أعضاء الفرقة إلى تمثيل مشهد لقاء ليلي بقيس بعد زواجها لنقول له ٣٢:

أحقاً حبيب القلب أنت بجانبى

أحلم سري أم نحن منتبهان

أبعد قراب المهد من أرض عامر

نأرض ثقيف نحن مغتريان

وهو مقطع حر يتضمن عشرة أبيات يناحي فيها سعيد ليلي بتوجيه من الأستاذ في أثناء التدريب على لعرض، ولكن سعيد لا يجيد إلقاء أبيات، بل يهيمها بفتور، دلالة منه على عجزه، بسبب عمع وفساد ومنها قوله ٣٣

تعالى نعيش ياليلي في ظل قفرة

من اليد لم تنقل بها قدمان

تتعالى إلى ذكر الصبا وجنونه

وأحلام عيش من تد وأمان

فكم قبلة يا ليل في ميعه الصبا

وقس الهوى ليست بدات معان

أخذنا وأعطينا إدا اليهم ترتعي

واد نحن خلف اليهم مستتران

وهو حوار عبد الصبور أبياتاً ذات توجه، ليكشف من خلالها عن ضعف سعيد، ويؤكد عيب لحب في عصر يكون فيه القمع والفقر وظلم، إن لناصر لم يتقل العمل، بل أغناه وسعته قيمته، ولا يمكن تصور المسرحية من غير، فمن دونه لا تعني سوى لقمع والفساد وخبابة والعهر، وهي مجرد قصه مثل قصص كثيرة، ولكن لناصر أكد لحاجة إلى الحب، فهو الحل ولخلاص، وغيايه أو إحقاقه يعني تهريمه.



ويقيم عيد الفتح فنه جي تناصاً حرفياً  
 كنيا مباشراً مع التراث الشعبي، في  
 مسرحيته: "عرس حلب"، فيأتي بمقاطع  
 كاملة من نصوص شعبية، وندور جودت  
 المسرحية هي حلب أو آخر الحكم التركي،  
 وما كان من حرب سقر يرك ثم شق  
 أحرار الشام، وهي تحكي قصة خطبة  
 ليس إلى حسن ورواجه منها، وما كان من  
 القبض عليه بسبب عرصه مشهد في  
 خيال الظل يصور فيه اغتيال السلطان،  
 وسوقه بعد ذلك إلى الحرب، وما كان  
 من جوع، ثم عودته بعد أربع سنين، لنقام  
 الأفراح بانتهاء العهد التركي، وتأكيد  
 صمود المدينة وانتصارها، والمسرحية  
 حافلة بالتناص مع أشكال كثيرة من  
 جنوب التراث الشعبي، كالحكاية  
 وخيال لظن والشذيات والمواويل  
 ولهاجين ولأغاني والأدوار والرقص  
 ولغناء وأفرح الأعوس والمولوية بالادر  
 وحياة المجدولين والمضامين وأصحاب  
 الطرق، ونسبح المسرحية حتى بحام  
 هي لتناص، ويبدو حضورها على كثرتها  
 وتنوعها ذات وحدة، فهي نصوص تراث  
 الشعبي هي بيده وحدة، ولا تهاجر بينها،  
 وهي متعلقة بالحالة والموقف، ومرافقة  
 للحدث والشخصية، ومرتبطة بهما،  
 ومساعدة على تصوير البيئة، فهي  
 لينة لعرس يشهد أحد المنشدين هو لا  
 لعريس بقول في مطلعته<sup>٣٤</sup>

كوكب جمالك على الأقمار تنهنا  
 ورياح نجمك بأعلى الحو تنهنا  
 أنت العلي نلتها بالعر تنهنا  
 يا ماجداً بالملك يا مالكاً المجد  
 يا بحر طامي على كل الحلايق محد

ربي يديم الصرح بديار أهل المجد  
 وريته مبارك وتعيش بخير وتنهنا  
 ويساق حسن إلى حرب سقر يرك فتفتني  
 روجته ليس<sup>٣٥</sup>

مرمر زماني يا زماني مرمز

مرمرتني لا بد ما تتمرمر  
 ويرجع حسن من حرب سقر يرك سالماً  
 فسمع صوت المنشدين نشدون<sup>٣٦</sup>

يا رب يا عالي

شوف عبدك

وجبرته هـ

برصاك شمله

وشلون يا

وانت على بالي

حتى السمك بالي

بشهاد على حالي

وهذا لتناص مع التراث الشعبي، ووضع  
 من سبائله لاجتماع ولتاريخي من  
 حلال لنص والقصة والحبكة، يكسب  
 لمسرحية بعداً شعبياً، ويمسحها القدرة  
 على تحقيق مفهوم التناص، بحق  
 مسرح عربي، يبيع في شكله ومضمونه،  
 هي ثقافته وعناصره من وقع لشعب  
 لعربي، ومن تاريخه وعاداته وتقائمه،  
 وهذه إحدى وظائف التناص إذ ما تم  
 تحقيقه بصورة عضوية تجمعها ملتجماً  
 بنية لنص بوصفه عنصراً من عناصره  
 لا يمكن الاستغناء عنه.

وهذا ما سمى إليه المؤلف، وأكد  
 في مقدمته لمسرحيته مما يدل على  
 أنه صاحب مشروع مسرحي، يرى  
 لتجريب فيه ما يرال مفتوحاً، ولا يزعم



أنه ثمة صيغة نهائية، مما يدل على وعي مسرحي، وقدرة على فهم معنى التأسيس لمسرح عربي، الذي يعني عملية مستمرة، ورؤى مجددة، فهو يقول في المقدمة ٣٧-٣٨: «لنا نقابع رحلة لخلاص من لغرية المسرحية و نبحث عن مسرح عربي أصيل بخطوات عملية تتمثل في: صهار بصوص مسرحية نجلو مشروعا آخر في المسرح لعربي. نتحدد صوبه من خلال تحليل وتفكيك بعض النصوص التراثية وألوان من الحياة لعربية وإعادة تركيبها بعيد عن التصورات المسبقة التي تفرضها تقنيات المسرح لأرسطوي أو المضاد غير أرسطوي، متوخين توصول إلى تصور غير نهائي للمسرح عربي يساهم في تأسيس نظرية عافية عربية معاصرة».

ومن المسرحيات بعد أقامت لها مناسبا موسما مع التراث الشعبي مسرحية 'لمحاصر لشاعر ممدوح عدوان' وهي تتحدث عن تمرد شاهين على الاقطاع في قرية سيعان بالساحل السوري بعد استقلال سورية ١٩٤٦، وتحكي عن قصة بطولاته، وتصوير إعجاب الفلاحين به إعجابا انفعاليا مؤقتا، سرعان ما تمصوا عنه، بسبب عسف الدرك وقسوتهم، مما جعله تمردا سهيا بشيخه، لتصوره تمردا هرديا، لم يقد إلى ثورة، وتقيم المسرحية اشكالا كثيرة من التناص مع لأعبيات والأهازيج والأمثال والعادات لشعبية، ومن لأعاسي لني كان الفلاحون يهرجون بها في أعيادهم مرتدين اسم شاهين المقاطع التالية ٣٨:

بالعرب صارت كونه

وانزل يا بو الجدائل

لا تصرب إلا الموزر

ضرب الخنجر ما يسايل

يا بو علي يا شاهين

يا الرابض بالتلائي

قتلت كل الدرك

على مفرق سيخاتي

يا بو علي يا شاهين

يا بو سيف اللماعي

لمن هجم مع المخفر

قالا لامراقه اطلعي

يا بو علي يا شاهين

يا الرابض الكروسي

قتلت كل الدرك

ولسه درك طرطوسي

يعتمد مسرحية علي التناص مع التراث الشعبي 'اعتمادا كبيرا، وكأنها تسعى إلى بثمة رأس الغرب حتى يهك عدها وثيقه مسجينية يبدو لتناص فيها إراديا مقصودا بدقه، وهي تحقق على الرغم من ذلك وحدة وتماسكا وهذا نوع التناص وضج، ويحقق التواصل مع المتلقي من غير تكلف، ويعني النص المسرحي، ويربطه إلى البيئه المحلية، أو لثقافته بصورة عامة، وجدير أن يعى به مسرحيون.

النوع الرابع. التناص الاستشهادي الجزئي

يقوم النوع الرابع من التناص على الاستشهاد بصورة حرفية أو غير حرفية بجمعة أو بيت من الشعر أو به قرينة، أو يكون بالتمسح، وهو كثير جد، ويعلق بالبيئة النوقية، في الكلمة



والجملة والعبارة، ولا يتفق بالبنية لكلية المسرحية، وقد حظي هذا النوع بكثير من الدراسات في الشعر، وهو مجال المناسب للتوسع في درسه، ومن المعك الإشارة لتسريعة إلى بعض أمثله في المسرح، من غير توسع، ومنها أقوال كثيرة سبقها همت عدوان وهو يدخل على عمه وصيعة فورتيس، في مسرحية "هملت" يستفك متأخراً، ومنها جعتم بيت أبي مغارة للصوم يا أبناء الأفاعي، حولتم بيت أبي إلى مغارة للصوم ولنجار والحوية ولأعداء، حولتم بيت أبي إلى وكر لصدارة والتجارة والخيابة .  
 لقد حث لألقي على الأرض تار .  
 ٢٩ وهو تناسل مباشر مع مواقف عدة لصيد المسيح عليه السلام فقد ورد في إنجيل ماتي ٢٦: «ودخل يسوع إلى هكل الله وأخرج جميع البيوت كيو يبيعون ويشتررون في الهيكل وقب مؤنث الصيارفة وكرسي باعة الجماد، وقال لهم: «مكتوب: بيتي لصلاة تدعى وأنتم جعلتموه مغارة ليسوع»، وجاء فيه أيضاً: «لا تطبوا أبي جئت لألقي سلاماً على الأرض ما جئت لألقي سلاماً بل سفا»، ومنه أيضاً قول الرجل في مسرحية تحولات عازف ثاي ٤٢: أنا لا أعبد الشمس، ولا أعبد شخصاً، كما يفعل كثيرون، أنا أعبد خالق الأشياء والأشخاص ولسماء والشمس، ولكن الشمس تأسري في كل شروق وغروب والشمس تأسري أكثر، وهذا لقول سانس مباشرة مع قول امولى عر وجي في لقرى الكريم ٤٢: ومن آياته ليل والنهار والشمس والقمر لا تسجى لشمس ولا للقمر سجد له الذي حقق إن كنتم إناء تعبدون

وقد يكون تناسل التلميح، ومنه قول حسان في مسرحية "ليلي ولجئون"، أعرف معنى وجد امرأة هرمه/ تنتظر بقب دائب/ أن يرتفع الدلو بعائلها من بئر البسطة، أو أن يتعاب باب السجن عن الولد الغائب ٤٤، فهو تناسل مع قصة يوسف الصديق عليه السلام إذ رماه إخوانه في البئر، وقد دخل تناسل في هذا المثال في بنية الصورة الفنية، ولذلك فهو جدير أن يدرس في باب الشعر،

ومثل هذا النوع من التناسل كثير في الأدب بصورة عامة، ولا سيما لشعر، وقد يكون إردياً أو غير إرادي، وقد يكون ملاحماً مع موقف والشخصية، قد تكون شجرة لرسه

#### النوع الخامس، التناسل الموازي Paralente

والتناسل الموازي هو/ تناسل مع العنوان والتعبير أو التفسير، ومن تناسل مع عنوان "الحد يدليق بأنتيفونا"، فهو يتناسل مع "أنتيفونا" لسوفاكليس، ومع "الحد يدليق بالكثيرا" ليوحس أويل، وأوديب ماساه عصرية، يتناسل مع أوديب الملك لسوفاكليس، وتحولات عازف الثاي يتناسل مع "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" لأدونيس، و"لعشاق لا يفشلون" لفرحان بس يتناسل مع "خاب سمي لعشاق" لشكسبير، و"يا طالع لشجرة" لمحكيم، يتناسل مع مطبوع أغنية شعبية، والأمثلة عيه كثيرة

وليس تناسل مع عنوان حليلة أورزينة، ولا تالاعياً باللفاظ، فهو مثلاً عند شوقي "مجنون ليلي"، ويعنى أن قيس'



مصناف إلى ثلثي، فهو جزء منها وهي جزء منه، وكل منهما متصق بالآخر ولا يفصل عنه، فهو منسوب إليها، وكأنها هي الكل وهو لجزء، وهكذا كانا في المسرحية وهكذا كانا في حبهما في قصة معجون ليلي، في حين كان لعون ليلي والمحبون عند صلاح عبد الصبور، وقد قصت بينهما الوو، حبس بينهما اتصال، وإنما علاقة ما، ليست علاقة التصوق والاتصال، وإنما هي علاقة التبعية والعطف، وكذلك كانت العلاقة بين ليلي وسعيد في المسرحية، وكان سعيد عاجزا عن حب ليلي والاتصال بها، وقد فصل بينهما حبس، وفصل بينهما تفساد، وهذا هو واقع العلاقة بصورة علامة بين الرجل والمرأة كما أراد أن يصوره صلاح عبد الصبور في مصر إبان عهد الاحتلال الإنجليزي، أي ربما في عهود تالية، وبذلك يبدو التقاطع في العنوان ذا قيمة، إذ نحن نوظيفة.

وقد وضع معظم الكتاب المسرحيين مقدمات لمسرحياتهم، أوتعليقات، عبّرو فيها عن رؤيتهم للمسرح، فقد وضع عبد الصبور تذيلا لمسرحية "مأساة الحلاج" ٤٥ عرف فيه بعياة الحلاج وتحدث عن تأثيره ببقالة لاسينيون عن الحلاج، ركّز على لبعد الاجتماعي في حياة الحلاج، وتحدث عن التفاعلات التي كتب بها المسرحية، وأكد أن المسرح بدأ شعريا وسعود شعريا، وكتب تذيلا طويلا عن مسرحيته "مسافر ليل" ٤٦ تحدث فيه عن رعبه في إخراجها بأسلوب هزل، ليجمع المقترح يضعك وهو يرى المواقف المأسوية، وهو لا يريد تقديم شخصيات وإنما مجرد نماذج بشرية، ثم يتحدث عن التسمية التي

اختارها للمسرحية، وعن تفرق بين المسرح والشعر، ويتحدث عن مسرحية الشعرية وكبار كتابها، ويدل التذييلان على حرص الشاعر على الوصول إلى المتلقي ووعيه لطبيعة عمله وإدراكه لدوره في كتابة المسرح، ورغبته في تطوير المسرحية الشعرية ووضع سعد الله ونوس مقدمات لمعظم مسرحياته يوضح فيها وجهة نظره في موضوع المسرحية وهي مفهوم المسرح وفي الإخراج، ومنه المقدمة لمسرحيته: "سهرة مع أبي خليل القباني"، ويقول في ختام هذه المقدمة ٤٧: "هناك إمكانيات عديدة لتقديم فصل الولادة في هذه المسرحية، والأسلوب الذي سبغته في خروج الممثل ودخوله ليس إلا اقتراحا أوليا، والتقييد به غير ضروري". ووضع عز الدين المنلي مقدمه طوبى لمسرحية اخرج وفيها يحج بناه يريد تقديم مسرح عربي حديد، يسميه ليدور مسرح وهو يريد كما يصرح ٤٨ أن تكون حقبة فيه حمامية بها في كنهه حفلة من دلالات شتى، في لغة وهي التجمع والاحتشاد، هي الناس وهي الإصراع الذي يوقط لحواس، إن لربح ليست مسرحية فقط، بل هي تصاهر بين المسرح والموسيقى، وتناصر بين التمثيل والنحت، وتيامن بين المنظور والمسعود والمسطوق" وسعدو عصر تلك المقدمات قصة ولا قيمة لها، ولعل مرجعها إلى حرص لكتاب على الوصول إلى المتلقي، النوع السادس، النصية الواسفة:

#### Metatextualité

وهي لشروح وتعليقات على النص ٤٩، وتتمثل هي توجيهات الإخراج ووصف الأثاث والأرباء والمناظر، خارج الحور،



وهذا النوع كثير في المسرح، ومده توصيحات طويلة وكثيرة يقدمها على عقبه عرسان في "تحولات عازف الناي" يصف فيها المشهد بلغة شعرية، ومنها ٥٠ لرجل على مقربة من الماء، شاحب الوجه، يتدثر بجند الحروف جسمه يرتعش، وهو في شبه غياب عما حوله، وعلى مقربة منه جنجر منقر وطعام كأنما وضع حديثاً، ولكن أحداً لم يهسه، والسكون يحيم على المكان، صوت عصفير يتراعى من بعيد ونسمة تحرك بعض الأوراق، وترسل حقيماً حقيقاً، الوقت مساء، وظلال تتراعى مديدة، صوت يتلاشى مع الخفيف ثم يتميز عنه، فيه شيء تسليب أفعوان فوق أوراق وحلايا جافة، ويرافق ظهوره تكوير في فضاء المكان ترسمه الألوان، ولا يره الرجل، في حين يره المشاهير، وقد كثرت في المسرحية مثل هذه المصطلح الوصفية وطالت وبحوت إلى ما يشبه السباريو، وكأن كاتب سرحه إلى قدرئ لنص المسرحي ويوقع الإباح بصفه العرض.

وتمثل التناصية الوصفة أيضاً في تعيقات الممثلين على النص المسرحي بفعليه، أو تعليقات جمهور النظارة، ويدخلهم في أثناء العرض، ومنه تعيقات رؤد المقي في مسرحية "معامرة رأس الممبوك حابر على سرد الحكواني وصيجرهم منه ومطالبهم إياه بأن يحكي لهم عن لاسصاراب، وعجايبهم بدكاه الممبوك جابر واسنكارهم قطع راسه، كقول أحدهم "ما هذه الحكاية؟ يأتي الواحد هنا ليفرج كرية، ويسري عن نفسه، لا ليكتتب ويعز، إذ لم تبدأ سيرة لظاهر غد من أسهر بعد الآن

في هذا المقي ٥١، وقد تحقق هذا من خلال فكرة مسرح داخل مسرح، ويريد ونوس منه تقديم مستوى متخلف من نوعي يتمثل في رؤد المقي، ليحقق مستوى ناضجاً من النوع لدى جمهور ملتفتين

كما تمثل التناصية الوصفة أيضاً في نسيقات الروي في المسرح الحديث، وذلك بقطع لعرص، وتدخله المباشر، ليخاطب الجمهور، معلقاً على الحدث، أو مخصصاً لحواث جرت، كي يوقظ لجمهور، وينبهه، ويقطع عليه الاستغراق في لعرص ولانتماج به، ويعقق مفهوم لغريب، وكسر الجدار الربع، وليحقق بهذه لتعصب من المسرحية، وهو ما يح له ونوس في مسرحية "سهرة مع بي حسن نقصاب"، ولا سيما في مشهد تولاد وفيه يكثر القطع ويدخل الممثل ومنه توجهه إلى الجمهور قوله ٥٢ سيهوا بساءة يا كرام، فحكاية التولاد تهكم في كل عصر وأون، وهنا تتحقق أعلى درجات كسر الإيهام وتأكيد مفهوم المسرح التجريبي، وهو ما قصد إليه ونوس من لتناص، مما يعني أن لتناص كان عضويًا أدبي وطبيعه.

ولجأ إلى التناصية الوصفة ممدوح عدون في "همت يستيقظ متأخر"، ليحدث التقريب ويعقق مفهوم المسرح التجريبي، ومنه وحوف هوراشيو في مقدمة مسرح وبمواجهة الجمهور في نهاية المشهد الاحتجاجي بعد مقتل هملت ليصدم متوئجاً طويلاً يعيق فيه على مقتل هملت، ومنه قوله ٥٣: "إن كانوا فعلوا هذا بالمود لرطب، لماذا يكون أمر لتيدان ثيابسة، اعدموا هملت، شقوه، قتلوه



هي مبارزة مغشوشة، أو على مقصصة، حنقوه هي الألفية، أو دويوه بالأسيد، إن كانوا فعلوا هذا بالعود لرتب، فماد يكون أمر لعبدن الباسية؟، ويسترس هي مولوج طويل، ومما لاشك فيه أن عايته التحريض، وكسر لإيهام، وتحقيق التواصل مباشر مع الجمهور، ولكن الحوار يشرح لواصح، وغدب فيه الهدف الفكري عن توعية الضية، ويدل لتناص الواصف في مسرحية مباشرة ولا يحلو من شعور. وبذلك يبدو الناص لواصف تقنية فنية حساسة ليس من لسهل التعامل معها، وإن كانت مغرية، ولا سيما في المسرح الحديث.

#### القيمة الفنية للتناص

ويبدو التناص بأنواعه المختلفة واحد فقد تتحقق في نص واحد عدة أنواع من التناص، مما يؤكد على التناص واحد، وما التقسيم إلى أنواع لا يفسد أهميتها يؤكد أيضاً أن التناص ظاهرة أدبية، لا يمكن إغفالها، ولا بد من درستها، ويربط التناص النص الأدبي بإفاق محتفة، محبة، إن كان مع التراث الشعبي، وعربية إن كان مع الأدب العربي، وعالمية إن كان مع الأدب العالمية، أو لأساطير الإنسانية، ويساعد على تأصيل المسرح، وربطه بالمتنوع، كما يعطي لنص الأدبي عمقا ثقافيا وفنيا، وبغني خبرة لمتلقي، ويستثير لديه قيما معرفية وضميمة، تعكس على النص، فيتلماه بعمق وبأفق وسعي، ويساعده على التفاعل معه، هذا كله بشرط أن تكون المواد الداخلة في النص من نص آخر، وهي لتناص، جبراً لا يتجزأ من النص، متلاحماً مع سائر عناصره ومحدداً بها، ولا يمكن فصله

عن نص، ومن غيره نخل وطيمته النص وتغير بنيته، وهو شرط لا يحكمه كم ولا نوع ولا شكل، إنما يحكمه لس وتمتدح دراسة لتناص أو لتناصية intertextuality أمام المتلقي أفقا واسعا للقراءة والتأويل، وتستثير قواه المعرفية وحساسيه الضية، فبسدعي ما شاء منصوص يجد بسها وبين نص علاقة ما، هي علاقة لقراءة ولتذوق والعمى، لا علاقة لساثر ولتأثير، ولا علاقة السرقة، وبذلك تصبح القراءة حرة، تتعامل مع النص وتربطه بما تشاء منصوص سابقة أو معاصرة، ويرى بعض النقاد أنه من الممكن أن يقيم النقاد تناص معصوص لاحقة على نص، مما يعني أن لناصر هو فعل قراءة في المقام الأول، وليس المقصود بالنص النص المسرحي أو النص لطبوع فحسب، بل المقصود على شكل من أشكال الخطاب discourse، وبذلك يبدو التناص أفق حرية للكاتب والمتلقي، ولكن لا بد من التأكيد أن قيمته ليست فيه، وإنما هي حسن توظيفه، كتابة ونقداً.

وبذلك لا بد من وجود ظواهر سببية في التناص، ومنها التكرار، على نحو ما جاء في مسرحية ديوان الرنح نعر النير المدني، إذ أورد في موضع واحد ثلاث صفحات ونصف الصفحة عن خبر الرنح معونة عن الطبري، ٥٤ ثم أورد قصيدتين مشهورتين لأب المناهضة عن لفقر والعلاء هي بغداد وأنهمها مثلاً فصاد تصور احتياح الرنح ليعدد، لأب الرومي وأب العلاء المعري ويحيى بن خالد ٥٥، ويحتج المؤلف في مقدمة المسرحية بأنه يسمي إلى تقديم مسرح عربي جديد يريده



أن يكون حقة ضية جماهيرية قوامها الاستطراء ٥٦، وقد يقوم التناص على ثقافته عريه غير مسجمة مع البناء لعام للمسرحية ولا مع رؤيتها، ومنه التناص مع إليوت في مسرحية ليلي والمجنون، حيث تمر نسوة أمام سعيد فيعلق قائلا: "النسوة برحن يجنن، يدكرن مايكل أنجو" ٥٧، ثم يقوم بشرح التعليق، وهو تناص صريح لا يتناسب مع جو اسرحيه الذي هو الثقافة لعريه، وقد يكون في تناص شيء من النشور وعدم الاستحجام، ومنه التناص قب مسرحية هملت يستيقظ متأخر، مع مثل يقول: "لعمري بد وقعت كثر سكاكها ٥٨ و لمثل شعير عربي لا يسجعه حصه هملت، وهي حصه وريه، وعن لكاتب رد ريد المسرحية بالواقع، وتفرجها من متلقين ومن سلبيات الناس لا لعمال وهو ما يظهر في مسرحية رفاعه الصنعاري أو بشير النقدم لؤلؤها بعمان عاصور حين يطلب رفاعه من ولده أن يقرأ عنه بعض أحوال كان قد دونها رفاعه نفسه من قبل، فيأخذ عبي فهمي في قراءة بضعة أسطر، منها ٥٩، "التربية هي في تنمية لأعضاء الحسية والعقنية، وطريقة تهيب النوع البشري ذكراً كان أو أنثى، وهي تتم على طبق أصول معلومة بالنسبة للأفراد... وحسن التربية مقصدها النهوض بالهيئة الاجتماعية لأنها مكونة من هؤلاء الأهر د... فالأمة التي حسنت تربية بيها هي الأمة السعيدة التي يرقى بها لوطن ويتبوا مكانته السامية...، ويتخل هذا التناص تعيقات بكلمة أو كلمتين من رفاعه يعلق فيها على كلامه هو نفسه الذي يقرؤه عبيه ولده، ويشبهها أيضاً في لا فعال والحشو مشهد آخر

في لفصل الثالث يظهر فيه بعض نلامدة رفاعه، وفيهم فرعلي وأبو السعود وصالح مجدي، وهم في غرفة في المدرسة، ويخبرهم أبو السعود أن رفاعه قد كفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، ولكنه لم يتمكن من إنجازها، ويعجبه صالح مجدي ب الدراسة جاهرة، وما عيه إلا أن ينقل من كتاب رفاعه نفسه، ثم يأخذ أحدهم في قراءة مواضع من أحد كتبه تبغ نحو الصفحتين ٦٠ ومن التسليلات أحيرا العراية وصعوبة الوصول، ومن مثله مسرحية هملت يستيقظ متأخر، فجوها أوربي، وأسماء الشخصيات أعجمية، وسيحسبها المثقفي مترجمة أو معتمية أو معدة، ولعل في هذا ما يؤكد أن القيمة ليست في تناص أيا كان شكله، إنما في توظيفه وحسن التعامل معه،

في صفة يماضيكس في قدرته على ادء وظيفته، كالتأليف مع النص، وإرتباطه سائر عناصره برباطاً عضويًا، أي أن يكون فقهه عنصر مكوناً من عناصر النص فلا يبدو سدا كانه حية أو رية لغوية، أو شاهداً داعماً للفكرة أو استطراداً أو حشواً، ويؤكد ذلك كله مثل من مسرحية 'مجنون ليلي' وفيها يظهر مغن عجوز صرير ليغني مقطعاً من أغنية شعبية في مقهر شعبي حث للتقي سعيد وزباد وحسام، يقول فيها المغني ٦٠

والله إن سعدني زمانى لاسكنك يا مصر  
وابني لي فيكي جنينة فوق الجنينة قصر  
واجيب منادي ينادي كل يوم العصر  
دي مصر جنة هنية لى يسكنها  
واللى بنى مصر كان في الأصل حلوانى  
ياللى يلى يا عيني



والأهميه لا تتسجم مع المسرحيه في شيء، فهي بالعاميه، والمسرحيه بالمصيحجه، ومستووها لشعري لا يتفق والمستوى الشعري للمسرحيه، وهي في غنائيتها لا تتفق وتوتر مسرحي، بل تكسر من حدة تصرع، ويؤكد نشورها وعدم تلاحمها مع عناصر المسرحيه أن الغني العجوز يصسه لا يفعل شيئاً ولا يغير في الموقف ولا يور له، ويمكن الاستغناء عنه كما يمكن الاستغناء عن أعبته، ولطالما أخذ النقاد من قبل عن مسرح أحمد شوقي المقاطع لغنائية الطويلة، ويبدو أن المسرح لشعري لم يستطع التحلي عن الغنائية.

إن التناص طاقة إبداعية تغني لنص وتمسحه أبعاداً محسنة إدراكه وبنسابة، وتوسع من قاصه وبكسبه القدرة على التوصل مع متلقي، وإسفير فيه، فهي تستثير قوة المعرفة وفهماته الفنية، ولكن هذا كله ليس من غائته التناص لأساسية، إنما غائته لأساسية أن يكون لغة المكونة لسنن ومصر المكون مثله مثل عناصره الأخرى المكونة وإلا كان مجرد حسة.

ودرسية التناص أو لتناصية intertextuality هي لأخرى وفي ثوقت يصسه طاقة إبداعية لدى المتلقي، وهو يستطيع من خلالها الكشف عن أعوار النص وارتباطه بما حواه وثقته سواء من نصوص سابقة عن النص أو معاصرة له أو حتى لاحقة له، لأن التناصية ممارسة نقدية حرة، هي إجراء ثقافي، يصمي على النص طلالاً أو يكشف عن حمايا في بواطنه، سواء أكانت موجودة حقيقة فيه أو غير موجودة، هي تأملات ثقافية

في النص، أو استطراد، مما يعني أن النص مفتوح على قراءات لا حدود لها.

#### خاتمه

وبعد، فقد كانت لمأية من هذا البحث اختبار منهج محدد، وهو التناص، وفق فهم جينيت، وبم تطبيقه على بصح مسرحيات، مع تعديلات بسطه في التقسيم حصط، مع الاعتقاد بوحدة التناص، ولعمل وفق فهم جينيت لا يعني التقيد، بل يعني الأخذ بخبرة ثقافيه ناصجة متكاملة، وهي ملك الإنسانية، وهي نتاج جهود كثيرة متطورة في درس التناص، وليست جهد فرديا، وقد تبين أن فهم حشيت للتناص فهم عملي مفيد، وهو الأكثر مناسبة لهذا المسرحي.

ولأكد شرعية اعتماد البحث على فهم حشر حسن، وبوصيغ بصح فهمه لظاهرة التناص في درسه، يمكن الإشارة إلى نظريه بلوم H. Bloom ومغالاته في فهم التناص وتفسيره له بعقدة أوديب، إذ يرى أن لأديب، ولأسيما الشاعر، يعاني من سيطرة لأسلاف، ويحس بها يسميه قلق لآثر Anxiety influence، ولذلك يعتمد الشاعر إلى تشويه نصوص لشعر، السابقين، بإقامة تناص معهم، بسلطوه فيه على شعرهم، وكأنه يقتلهم، ليحقق ذاته ٦٢.

وفي الواقع يستطيع درس التناص أن يكشف عن أعوار لعمل مسرحي، ويمسحه قيمة معرفية وجمالية، ويضع بين يدي لكتاب المسرحي اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي، كما يصح بين يدي المتلقي طريقة جديدة لتعامل مع لأدب تتسم بالانفتاح الثقافي وحرية لقراءة، إذ يتيح للمتلقي حرية الفهم والتأويل،



ويساعده على سير أغوار النص، مستعيناً بما يملك من ثقافة، وكلما كانت ثقافة المتلقي أوسع كانت ممارسته للتناصيه أقوى. وقد ينتقي هذا المنهج مع الأدب المقارن، ولكنه يختلف عنه، في أنه يركز على لوسيله لا لغايه، فبيست عاينه إثبات لنأثر أو التأثير، إنما عاينه لبحث عن امتداد فكري وجماليه لنص في نصوص أخرى.

ويذا كان لتناص في الأصل ظاهرة أدبية وثقافة فإن دراسة التناص أو التناصية Intertextuality قد عدت منهجاً نقدياً، ومن الضروري إطلاق هذا المنهج في البحوث الجامعية، ولأخذ به ونظريته في مجال لرواية والمسرح، بالاضافه إلى ما حظي به من نظري في مجال الشعر.

ومن الممكن فتح فاق أخرى لهذه واعى في درس التناص كدرس مصادر، من أسطورة ودين وتاريخ وأدب وتراث شعبي، ودرس مصادر الترميز ومصادر الأجنبية، ودرس الدوافع إلى لتناص، من تقيد لقدمات، أو الثورة عليهم، وفق رأي بلوم H. Bloom، أو قد يكون الدافع لتستزرز التناص للتعبير عن موضوعات وفصايا يصعب التعبير عنها مباشرة لأسباب معنوية سياسية أو دينية أو اجتماعية أو ضيق، أو تسهيل التأليف والتسريع به، ودرس وظائف لتناص كالمساعدة على توصيل وإعناء العمل بقيم ومفاهيم وأبعاد أدبية وتاريخية وتراثية ومعنوية وإنسانية، ويمكن التوسع في درس سليات لتناص، وأنواعه، غير ما قال به جيبيت، كالتناص بالترجمة أو التعريب أو التلخيص أو تبسيط النص

### الحواشي

١ ينظر علوش، دسعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب للنشر، بيروت، سوشيريس، الدر لنصاء ١٩٨٥ ص ٢١٥

٢ علوش، دسعيد، معجم لمصطلحات الأدبية المعاصرة، دار لكتاب للبياتي، بيروت، سوشيريس، الدر لنصاء، ١٩٨٥ ص ٢١٥

٣ أبو شهاب رامي مصطلح السرفاف الأدبية والتناص، مجله علامات في النقد، جدة، لمجد ١٦، لجزء ٦٤، شباط ٢٠٠٨، ص ٢٤٨

٤ ينظر، فرطاس، بعمة، نظرية لتناصية والنقد الجديد جوليا كريستيفا أنموذجاً، مجله الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٣٤، حريران ٢٠١٧، ص ٢٧

٥ جيبيت، جيرر، أطراس، الفصل لأول، تر. لمختار الحسبي، مجله علامات في النقد، جدة، ج ٧٥، سبتمبر، ١٩٩٧، ص ١٨

وينظر جيبيت، جيرر، طروس، درسات في النص والتناصية، تر محمد خير



- اليقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب ط٢، ٢٠١٤، ص ٣٥، و ص ١٢٨
- ٦ ينظر، عزام، محمد، نص العائب تجليات التناسل في شعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٥٤.
- ٧ النقاش، مارون، أزرة لبنان، لطيفة العمومية، بيروت، ١٨٦٩، ص ١٦٢
- ٨ نجم، د محمد يوسف، مسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٦، ص ٣٦٨
- ٩ نجم، د محمد يوسف، مسرح تعريبي، الشيخ أحمد أبو خليل القباني، دار الثقافة، دار بيروت، بيروت، لاء ص ٧.
- ١٠ المصدر لسابق، ص ١٨.
- ١١ شوقي، أحمد، الأعمال الكاملة المسرحيات، تح سعد درويش، مردع الدين إسماعيل، نويه مصرية العامة لكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٩
- ١٢ عيدون، ممدوح همت يستمد متأخر، دار الزاوية، ط شابه ١٩٨٩، ص ٢٤
- ١٣ المصدر لسابق، ص ١٨
- ١٤ ونوس، سعد لله، ملك هو ملك، دار ابن رشد، بيروت، ط، الثالثة، ١٩٨٠، ص ١٦
- ١٥ المصدر لسابق، ص ٢١
- ١٦ المصدر لسابق، ص ٢٤
- ١٧ المصدر لسابق، ص ٣١
- ١٨ نجم، د محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٤١٦، ٤٢٠
- ١٩ المصدر لسابق، ص ٢١٧
- ٢٠ هرج، ألفريد، سليمان الحلبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط، ثانية ١٩٦٩،
- ص ١٠٨-١٠٩
- ٢١ شكسبير، همت، تر، عوض محمد عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ١٠٥ - ١٠٦
- ٢٢ ونوس، سعد لله، حكايا جوفه التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥، ص ١٥٤
- ٢٣ عصمت، رياض، الحداد يليق بأسيفون، دار المميرة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١١٥
- ٢٤ المصدر السابق، ص ٥٤
- ٢٥ إحلاصي، وليد، أديب مأساة عصرية، مجلة حياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد ٤، ٥، ١٩٧٨، ص ٨٢
- ٢٦ برشيد، عبد الكريم، مراعات أنولد المصريح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٤
- ٢٧ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، المجلد الثالث، ص ٣٦٤، ٣٦٥
- ٢٨ عرسان، علي عفة، تحولات عازف الساي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- ٢٩ عثمان، سهيل، ولأصغر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٠٢
- ٣٠ ونوس، سعد لله، سهرة مع أبي خليل القباني، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٨
- ٣١ المصدر لسابق، ص ٢٩
- ٣٢ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، لجزء الثاني، دار العودة،



- بيروت، ١٩٧٧، ص ٧٣٧
- ٣٣ المصدر السابق، ص ٧٤٥، ٧٤٦
- ٣٤ قلعه جي، عبد الفتاح، عرس حبي وحكايات من سفر برك، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤، ص ١١٥
- ٣٥ المصدر السابق، ص ١٥٥
- ٣٦ المصدر السابق، ص ١٨٦
- ٣٧ مرجع سابق، ص ٥
- ٣٨ عدوان، معدوح، الخاض، مط. الجمهورية، دمشق، ١٩٦٧، ص ٦٩، ٧٠
- ٣٩ عدوان، معدوح، همت يستيقظ متأخر، ص ٢٢ - ٢٣
- ٤٠ الكتاب المقدس، العهد القديم، إنجيل متى، لإصحاح لحادي ولعشرون، الآية ١٢ وما بعدها.
- ٤١ مرجع نفسه، لإصحاح العاشر، الآية ٣٤ وما بعدها
- ٤٢ عرسان، علي عفة، تحولات عارف الناي، ص ١٧٥
- ٤٣ القرآن الكريم، سورة فصلت، الآية ٣٧
- ٤٤ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧١١.
- ٤٥ المصدر السابق، ص ٦٠٥
- ٤٦ المصدر السابق، ص ٦٨٢
- ٤٧ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٩
- ٤٨ المدني، عز الدين، ديوان لزج، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣، ص ١٥
- ٤٩ يظفر اليوسفي، د. حسن، المسرح والمربى، اتحاد الكتاب، المغرب، ٢٠٠٣، ص ٢٠٣
- ص ٢٧، و ص ٣٥
- ٥٠ عرسان، علي عفة، تحولات عارف الناي، ص ٢٠٧
- ٥١ ونوس، سعد الله، مغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠، ص ٥٦
- ٥٢ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٦٢
- ٥٣ عدوان، معدوح، همت يستيقظ متأخر، ص ٣
- ٥٤ لمسي، عز الدين، ديون النرج، ١٠٤، ١٠٧
- ٥٥ المصدر السابق، ص ١١١، ١١٦
- ٥٦ المصدر السابق، ص ٧
- ٥٧ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧٩٤
- ٥٨ عدوان، معدوح، همت يستيقظ متأخر، ص ٣
- ٥٩ عياشور، بعلل، رفاعة الطهطاوي، أو بشير التقدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٣٩
- ٦٠ المصدر السابق، ص ١٥٨، ١٥٩
- ٦١ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧٩٩، ٨٠٠
- ٦٢ يظفر، إيفنتون، تيوي، نظرية الأدب، تر. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص ٣٠٨
- وحمودة، عبد العزيز، لخروج من لتيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص ٢٠١



#### المسرحيات المدروسة

١. إحصائي، وثيد، أوديب مأساة  
عصرية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة  
الثقافة، دمشق، لعدد ٤. ٥. ١٩٧٨.
٢. بوشيد، عبد الكريم، مرصعات النود  
المصيح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،  
١٩٨٩.
٣. شوقي، أحمد، مجنون ليلى، الأعمال  
الكاملة، المسرحيات، تح. سعد درويش،  
مركز عبد الله إسماعيل، الهيئة المصرية  
العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٤
٤. عاشور نعمان، رهاصة الطهطاوي  
أو بشير التقدم، الهبة بصرية لعامة  
لكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
٥. عبد الصبور، صلاح، ليس والمجنون،  
ديور صلاح عبد الصبور، دار العودة  
بيروت، ١٩٧٧.
٦. عبد الصبور، صلاح، بعد نيموت  
الملك، ديوان صلاح عبد الصبور دار  
العودة، بيروت، ١٩٧٧.
٧. عدوان، مهنوح، الحفاض،  
مطبعة الجمهورية، دمشق، ١٩٦٧.
٨. عبون، مهنوح، همت يستيقظ  
متأخر، دار ثروية، طرابلس، ١٩٨٩.
٩. عرسان، عيسى، عقلة، تحولات عازف  
الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،  
١٩٩٩.
١٠. عصمت، رياض، لحد يلىق  
بأشيعون، دار لسيعة، بيروت، ١٩٧٨.
١١. هرج، ألفريد، سليمان الحبي،  
دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. ثانية  
١٩٦٩.
١٢. القباي، أحمد أبو خليل، مسرحية  
غان بن أيوب وقوت لقلوب، تح. نجم،  
دمحمد يوسف، المسرح العربي، الشبح  
أحمد أبو خليل القباي، دار الثقافة، دار  
بيروت، بيروت، لاقت.
١٣. قلعه جي، عبد الفلاح، عرس حليبي  
وحكايات من سفر برك، وزارة الثقافة،  
دمشق، ١٩٨٤.
١٤. المدني، عزالدين، ديوان الزنج، لدار  
التونسية للنشر، ١٩٧٣.
١٥. النقاش، مارون، لبيل، ررة لبنان،  
الطبعة لعمومة، سرب ١٨٦٩
١٦. نقاش، مارون، مسرحية هارون  
الرشيد أو أبو حسن المغفل، ررة لبنان،  
الطبعة لعمومة، بيروت، ١٨٦٩
١٧. ونوس، سعد الله، ملك هو الملك،  
دار ابن رشد، بيروت، ط. الثالثة، ١٩٨٠.
١٨. ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي حليل  
القباي، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣.
١٩. ونوس، سعد الله، مأساة بائع النسي  
المقير، حكايا جوقة النماثيل، وزارة  
الثقافة، دمشق، ١٩٦٥.
٢٠. ونوس، سعد الله، مغامرة راس  
الملوك جابر، دار الأدب، بيروت،  
١٩٧٧.





## التنافس في رواية "ذاكرة الجسد" (1988)

□ أ.د. مددوح أبو الوي \*

أبدأ بحثي هذا بمقوس من بحث للدكتور أحمد جاسم الحسين: (1) بحث التداخل النصي المتلقي على توضيح معانيه حول مجموعة من القضايا التي لم تعد تحتل موقعا ملتبها، وبألت تلج عليه لتحديد معانيه تجاهها، مثل مفهوم: الكتابة، والنص، والمرجع، والدلالة، والمعنى، والمتلقي، والمؤلف. ودفع نوع هذه القضايا الناقد (يعين سامبول) إلى القول: إن التداخل النصي قد نجح في تحويل الأدب " إلى مجال قائم بذاته وربطه بشكل مباشر أكثر مع العالم" (2)، أما بارت فقد التداخل النصي شرطا لقراءة النص، والقدر الذي لا يهرب منه (3). وفي محاولة لتوضيح مفهوم التداخل النصي والمصطلحات الحافة به قيل عن نظرية التناسل إنها هي " التي يعتمد فيها كل قول على أقوال أخرى، إذا لا يوجد قول إحدادي، فكل الأقوال تقال بوجود أصوات أخرى منافسة ومتصارعة " (4) التناسل: "نظرية من نظريات ما بعد الحداثة... ولدت في أحضان السيميولوجية (السيمائية)، والسبوية، ابتداءً بالشكلانية، وانتهاءً بالشرعية، وإن كانت مدينة بكثير من ملاحظاتها لغيرهما " (5)

أو عناصر تقارب، ووشائج تألف بين نص جاسم وآخر عاب، وهذا ما مثل له حد التقارب تعريف التناسل. رخصون قبله تحسب جدهما جاسم والأخر غائب، وبذلك يبدو التناسل عملية

والتناسل حوار بين النصوص، وتداخل هبها بينها (6) والتناسل وفق الدلالة المعجمية صم ورد في المعجم الوسيط: قيل تناسل القوم بمعنى ازدهموا (7)، ويتفق هذا المعنى اللغوي حميد المعجم مع دلالة المصرفية بزنة. (تفاعل) التي تعيد المشاركة، مما يعني وجود علاقات تشابه،

\* طالب من سوريا.



استرجاع لنصوص قديمة مشروكة وجعل نص هو تحويل وانتصاف لنصوص أخرى، فهي ككل بيت أو قصيدة تجد مبدئاً لقصائد أخرى فالنص نسج، خيوطه من أنسجة أخرى.

ويعرف النقاد النقد معجود مفتاح في كتابه تحليل الخطب الشعرية؛ تمالك النص مع نص حدث بكمهيات مختلفة (8) ولقد تحدث معظم النقاد العرب المعاصرين عن النص، نذكر منهم الدكتور عبدالله الغدامي في كتابه الخليفة والتكمير والنقاد محمد بنيس في كتابه: حداثا السؤال الذي يرى أن للنص فوائده ثلاثة: الامتصاص والحوار والاجترار والتدوير الثالث هو تكرار النص الفصيح دون تغيير، وكذلك الدكتور صلاح فضل، والدكتور سعيد يقطين الذي يقسم النص إلى نوعين - نص عام وهو علاقة نص الكاتب بموضوع عبره من الكتاب، ونص خاص أو ذاتي وهو علاقة نص الكاتب بنفسه، بمعنى الآخر.

وهناك مرجعيات للنص منها مرجعيات ديبية ودينية وصحفية

النص في رواية ذاكرة الجسد (1988) للرواية العربية أحلام مستعينة وكتبت الرواية أحلام مستعينة بعد هذه الرواية رواية بعنوان "فوضى الحواس" (1997)، ورواية عذير مريم (2002)، هناك روايتون يكثر في رواياتهم النص، من هؤلاء الروائية الجزائرية أحلام مستعينة، وقبل الحديث عن النص في الرواية المذكورة فلا بد من الحديث عن الرواية نفسها، كتب عن هذه الرواية الشاعر نزار قباني (1923 - 1998): روايتها، دوختني، وأند سادراً ما أدوخ اسم رواية من الروايات، وسبب النوحه ر نص الذي هرسه يضيحي الى درجه النطق... تبدأ الرواية من نهايتها، وتنتهي

الرواية عام 1988 يعود الرسام خالد من باريس الى قسطنطين مصنفه رأسه، وسبب عودته استشهاد أخيه حسن في العاصمة الجزائر بأيدي الجزائريين أنفسهم، إذ أراد الانتقال إليها لكي يتعلم من مهنة تدريس اللغة العربية، واستشهد حسن وهو مدرس فقير وعنده ابنان، هم هاني وسعيد، وأصبح هاني فيد بعد يسري، يقر كتاب بعنوان "أصل الأسرة والملكية الخاصة لإنجلز (1820 - 1895) يقرأ كتاب الأدب والثورة لتروتسكي، واسم زوجته عتيقة وحسن خالد يرسل لأخيه حسن مساعدات مالية لأن راتبه قليل وكسب خالد قد سجن عام 1945 بسبب نشاطه ضد الاستعمار الفرنسي، إذ شارك في المظاهرات، وشاعت الأقدار أن تنزل المظاهرات مع انتهاء الحرب العالمية الثانية وسجن في سجن الكنديا مدة ستة أشهر، وأطلق سراحه بسبب صغر سنه، إذ كان عمره لم يتجاوز السادسة عشرة، والتحق في السجن مع الطاهر عبد المولى أحد قادة الثورة، الذي سجن مدة ثلاث سنوات، واستشهد عام 1960 بأيدي الفرنسيين أي قبل حصول الجزائر على الاستقلال بعامين، لأن الجزائر حصلت على استقلال عام 1962 من الاحتلال الفرنسي الذي استمر من عام 1830 - 1962، كان الطاهر عبد المولى من الذين يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون الموت يأتي لعندهم وترك الطاهر عبد المولى طفلة، عمره خمس سنوات، اسمها حياة ولدت في تونس عام 1957، وأبناً اسمه تاسر ولد عام 1960، أي في تمام الذي استشهد فيه والده، وشارك خالد بدءاً من أيلول عام 1955 في الثورة الجزائرية التي استمرت ثمانية أعوام من عام 1954 - 1962، وحصل على رتبة ملازم لشجاعة وشرافته في عشر من معركة، وفقد ذراعه اليسرى في إحدى المعارك إذ اخترقته رصاصتان، وبثرت ذراعه في تونس لاستحالة



إلى لبنان وسافرت ليلى العنابي إلى بريطانيا لتابعة دراستها، وبعد ذلك التقى رمد بحالده في باريس وخط خالد يمر على حياة من زياد. وبعد زياد إلى لبنان واستشهد هناك عام 1982. وعندما عرفت ليلي العنابي بكتبته بكته مرآة زوجت ليلي العنابي من شخص اسمه عبد القادر.

التقى خالد في بيت شريف عبد المولى مصطفى الذي شرب في الثورة، وبقي في حبس التحرير إلى ميل الجزائر الاستقلال عام 1962، وحصل على رتبة رائد، وأصبح من كبار رجال الأعمال بعد حصوله لحرارة على استقلال من الاحتلال الفرنسي، ويتزوج حياة عبد المولى، ويعملها معاملة سيئة، وكان ناصر معارفاً لهذا الزواج، لأنه يعرف أخلاق مصطفى، ويروي مصطفى اقتراح مرشح تجاري، ويشترى لذلك بيت الطاهر عبد المولى. وهو متزوج سابقاً، وله عشيق اسمها نسيمة التي تستغله وتطلب منه إيراد أحياء لدراسة الطب في الخارج، وتحصل عن طريقه على رخصة بدء لمعالج أهلها وتسمية علاقة بشخص مسؤول آخر، وحياة روانية ولخص روايات لم يست على المستوى المطلوب، وانتهى أحد النقد وأصدرت رواية بعنوان منعطف السيف وهي الرواية الثانية له، وانتقد هذه الرواية بقدر اسمه علي لأن الرواية تقتصر إلى الوحدة المصنوعة. وحصلت من مجلة معصور جصور بمساعدة زوجها مصطفى، وهي مجلة اجتماعية تهتم بالأسرة والأدب. وكانت ليلي العنابي تتعاون مع حياة عبد المولى في إصدار المجلة، ويلي العنابي يسرية تعتق أفكار تروتسكي وتعرضت للنوقيب وقبيل مصطفى في نهاية الرواية من وثيقته

يحب ناصر عبد المولى فريدة أخته معه شريف عبد المولى ويشهد مع الرسائل التي كانت تصيبها، وبعد ذلك عشتاف

استنجد بالمرصد صتين، وأشرف على علاجه طبيب يوغوسلافي اسمه **كابلومسكي** وممرضة اسمها رشيدة، هي نفسها التي استقبلت جثمان حسان بن ضويبي في المشفى في الجزائر، وتدرت رشيدة على التمريض في القمرة ونصحه الطبيب بممارسة الرسم وحصلت أولى لوحاته بعنوان **حلق (9)** وكان عمر خالد عندما التحق بالجبهة خمسة وعشرين عاماً، وكان خالد يقيم معارض في باريس للوحاته التي يرسمها، ويمرر لوحاته في دول أخرى مثل إسبانيا، وفي أحد المعارض في باريس تعرف على فتاة جزائرية اسمها حياة وهي ابنة الطاهر عبد المولى، التي ولدت في تونس عام 1957 عندما أسلف ويرى خالد أنها تشبه مة فيفون من حمل تعود مة في سوار بمصمك، وما أجمل أن تصفوني أنت هي أنت (10) يقول خالد مخملياً حياة: كنت أعرض عليك أبوتي، وكنت تعرضين علي أمومتك أنت الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي، والتي أصبحت دون أن تدري أمي (11) ويرى خالد أن حياة تشبه مدينة قسنطينة يقول: لم تكوني امرأة... كنت مدينة (12) وهناك علاقة خالد بحياة علاقة عسيرة، باستثناء تقبله لها عندما تعرف خالد على حياة التي كانت قد أمضت في باريس أربع سنوات، أمضت سنتين في بيت عمها واسمه شريف عبد المولى الذي كان يعمل مستشاراً في السفارة الجزائرية بباريس والذي كان يشترك سابقاً في الثورة الجزائرية.

التقى خالد بالشاعر العلي مصطفى زياد الخليل في العاصمة الجزائر، جلس خالد يعمل مديراً لرقابة المطبوعات، وجاء إليه زياد الخليل يريد نشر أحد دولونه الشعرية، وكان زياد يعمل في الجزائر مدمراً للغة العربية، وأحب زياد فتاة اسمها ليلي العنابي، ولكن لم يتزوجها، إذ عاد



### التصانف الأدبي

يقول خالد بن طويبي مخاطباً حياة عبد المولى، وتبشّرت لفتي أمام لعتك. التي لم أكس أدري من أين تأتيين بها وهذا يتضح مع قول نزار قباني (1923-1998) من أين تأتي بالفصاحة كلها وأنا يغيب على شعبي الضلال (17) ويتبع لم يقل برنارد شو (1856-1950) اعترف لك بحاشق عندما تبدأ في التصرف ضد مجلحتك الشخصية (18) ويتبع أن ما كتبه أراعون من عيون إلزا هو أجمل من عيون إلزا التي ستشيع وتديل حوماً كتبه نزار قباني عن سمائل يلقيس أجمل بكثير من شعر غرير ضمن محكوم عليه أن يشيب ويتماقظوماً رسمه ليوناردو دافنشي في ابتسامة واحدة للجوكتندا، أخذ قيمته ليس في ابتسامة ماذجة للمونوليزا وإنما في قدرة ذلك الفنان المدهشة على نقل أحاسيس متناقضة، وابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والمرح في أب واحد (19) ويتبع أعجيبه سائر في روايات أفلان كهرميتي أكثر من 60 جريمة وفي روايات صفديات أخريات أكثر من هذا العدد من القتل (20) ويتكرر اسم زورب في المصححات (154) وفي (390) (393) (394) وفي (395) ويدكر من قصيدة أنشودة المطر ليدر شاكر الصياح (1926-1964) البيت التالي هناك غابنا ذليل ساحة المسحر

### أوشرفتان راح بنأى عنهما القصر (21)

ويدكر اسم بعض الشعراء مثل أبولبيير (22) والشاعر الألفني يومس عوته (1749-1832) يقول خالد: كنت أريد أن اصرخ لحظتها عندما في إحدى مسرحيات طوته على لسان مؤمست علف أنها الرمز من أجملك (23) ويدكر الصكاتب الفرنسي أندريه جيد في الصفحة 193 ويدكر في الصفحة

نصر عبد المولى الأمر، ويتزوجها على الرغم من عدم موافقة عمه شريف عبد المولى وزوجته عريزو بجب فذصر طملاً، أعطاه اسم طاهر نسبة لاسم والده الشهيد وعاش ناصر في بيت متواضع في حي متواضع وأخذ جماعة الجهاد يدعون ناصر إلى الانضمام إلى جماعتهم وكنفت الدولة الحرانته قد عملته محلاً نحرته وشاحه بصفته ابن شهيد ليعمل في المحل التجاري.

تعرف خالد بن طويبي على فتاة فرنسية اسمها كاترين، كان يرسم الفنانون جسد عاري، وكان خالد واحداً من هؤلاء الفنانين، إلا أنه رسم فتاة وجهه، ولم يرسم جسده، وبعد ذلك أصبحت مسدقة لا بل عشيقة وبعد استشهاد أخيه حسن ترك لب لوحاته صفها، وعلاقتها به علاقة جسدية لا أكثر

يوجد في الرواية قصص أدبي وقصص ديني من الموروث الديني، نجد التبعين الديني التالي ومادا لو كتب تفاحة؟

لا لم تكتبوني تفاحة ككت للراة التي اغرتني بأصل التفاح لا أكثر، ككت تمارسين معي مطرب لعب التفاح لاكون معك ست بلديات في حمقة ادماس.

يا شجرة توت تليس الحداد وراثي كقل موسم (13) ويتبع الذي سرقوا منه الوصايا العشر (14) ويتبع رب يدكر في عصوتي وك سورة للقمر يوم برل خيرانيل عليه السلام عني محمد لأول مرة، هقل له إقر إ هقاله النبي مرتعداً من الرهبة. (مدا قر) هقل جبريل إ قر باسم ربك الذي خلق إ وزح يتر عليه وك سورة للقمر وعندما انتهى عاد النبي إلى روحه وجسده يرتعد من هول ما سمع وما كاد يراه جنى صااح نكريني... جكريني (15)، ويتابع، ونعتقد عن أنانية أن الفئان مسيح آخر جاء ليصلب مجدنا (16)



وتذكر الروائية أحلام مستثملي اسم الروائي الجزائري ابن قسطنطين مالك حداد في الإهداء وفي الصفحة 310، وتذكر الروائية الأديبة الجزائرية ككاتب ياسين صاحب رواية نجمة في الصفحة 325. وتجد تناصاً مع شوقي (1868-1932)

فلم للمعلم وفيه التبجيل

حداد المعلم أن يكون رسولا (الصفحة 368).

التناص مع التاريخ وعلم النفس والأساطير :

تجد في الصفحة 17 العبارة التالية: تبسبب ثوب الردة وفي هذه العبارة إشارة لحروب الردة التي خاضها الخليفة الراشدي الأول أبو بكر الصديق ضد الذين ارتدوا عن الإسلام بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي استمرت خلافته سنتين مابين عامي (632م - 634).

وتجد في الصفحة نفسها إشارة إلى الوصايا المشيئة المذكورة في التوراة وتجد في الصفحة 18 عبارة تشير إلى الفضة السعدية والصادية نسبة إلى المركيز دي ساد (1740 - 1814) الذي سجن ثمانية عشر عاماً في سجني اليستيل وفانسين وترك روايات منها الأيتم المنة والمشرون لسادوم وقد شهد الثورة الفرنسية 1789. وبعد المعركة الماروشية عكس النعرة السادنة والمروشنة شعبية للروائي التيمموني مزوع (1836-1895)، وقد كان يعيش مع عنته وراها في إحدى المرات مع عشيقها، فعقبته وضدك نجد مثل هذه العبارة في الصفحات 144، 171، 122، 342 ويذكر اسم ربة الجمال فينوس في الصفحة 166، وإلى عقدة الترجسية في

الصفحة 169

وتذكر الأديبة اسم بيرون في الصفحة 19 ومن يافش بيرون يوم حرق روم حب له.

195 بوشكين (1799-1837) لوركا، وبدر

شكر السياب وعسن كصفني

وفي الصفحة 209 نجد: لتصل مقتاحه الذي يمنح به لمرء العالم... صلبه همنفواي فهم العالم يوم فهم البصر والبرق مورافيا يوم فهم الرغبة، والحلاج يوم فهم الله، وهنري ميلير يوم فهم الجنس، ويودلور يوم فهم اللعنة والحملية وفي الصفحة 219 بحر ثم يحب سلفدور دالي ويول إيلوار المرأة نفسها؟

وعيشاً راح بول إيلوار يكتب لها أجمل الرسائل... وأروع الأشعار... ليستعيد لها من دالي الذي خطفها منه، ولضرب فضلت جلوس دالي المجهول اندالك على فوق بول إيلوار...

وتجد في الصفحتين 222-223 حديث من الشاعر الإسباني غارسيا لوركا وعن استشهاده عام 1937 وصعوه أمام سهل شامع وقالوا له أمشي... وكنان يمشي عندما انطلقوا خلفه الرصاص، فسقط ميت دون أن يفهم تمام ما الذي حدث له

أنه أحزن ما في موته، فلم يحسن لوركا يحذف الموت، كان يتوقفه. ويذهب إليه مشياً على الأقدام كمن ذهب لوعمر مع صديق... ولكن كان يحضره فقط أن تنتبه الرصاصات من الظهرة وتذكر الروائية أحلام مستثملي اسم الروائي الفرنسي فيكتور هيغو (1802-1885) في الصفحة 237 منذ قرنين كتب فيكتور هيغو لحبيبته جوليت دوري يقول عظم هو الحب عظيم أنه لا يضاف عن تضارر ضفيرة واحدة حبك... وتتحدث الروائية عن انتحار الشاعر الليبي خليل حاوي احتجاجاً على اجتياح إسرائيل لجنوب لبنان عام 1982 (الصفحة 245)، وتذكر انتحار الروائي همنفواي (1899-1961) تاركاً خلفه مسودات

روايته الأخيرة "الصيف الأخير"



- وعشيق شهوة اللهب ولقد حكيم نيزون روم أربعة عشر عامًا مدين عامي 54- 68 كمومات مقتولا وتجد في الصفحتين 402,32 اسمي طريق بن زيد الذي لعب دورا مهم في فتح بلاد الأندلس، والامير عبد القادر الجبري وتذكر خروج آخر حاكم عربي من غرناطة فيضها كالتسده ولم يحافظ عليها كالجبال (الصفحة 217) وتذكر هنتر في الصفحة 342 وتذكر بعض الأمثال مثل المثل الفرنسي فخر الطريق لأن تبيع قلب امرأة هو أن تنجسها (الصفحة 120)، وتذكر مثلا شعبي الطير الحر ما يحكمش، واد انهم... ما يتغيش (الصفحة 228). وتذكر مثلا آخر كهم الفضيلة تنجب الرذيلة، الفضيلة (الصفحة 308) وتذكر قولاً للفرنسي الفرنسي الأسبق ديغول كيم من حق وريو ن بشتكو، فلا حد حيره ن بشتكو وزير (367)
- المصادر والمواثيق**
- 1- أحمد جسيم الحبيب، مجلة التراث العربي العدد 127، خريف 2012 ص 65
  - 2- ماميوت، تيفي، نش من ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غراوي ص 70
  - 3- بورت رولان نظرية النص محله العرب والمغرب، نش في بيروت 1988 ص 90
- 4- الآن، جراهيم، نظرية التماس، توجبل المسألة ص 44
  - 5- جيسم جبرو، طروس الأدب على الأدب، ص 126
  - 6- جمعة، دحسين المسبار في التقعد الأدبي، ص 132
  - 7- المعجم الوسيط، مادة ن من ص
  - 8- مفتاح، محمد، تعيل الطلح الشعري، بيروت، ط3، 1992 ص 106
  - 9- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط20 ص 2004
  - 10- المصدر السابق، ص 67
  - 11- المصدر السابق، ص 118
  - 12- المصدر السابق، ص 141
  - 13- المصدر السابق، ص 12- 13
  - 14- المصدر السابق، ص 17
  - 15- المصدر السابق، ص 62
  - 16- المصدر السابق، ص 144
  - 17- المصدر السابق، ص 88
  - 18- المصدر السابق، ص 98
  - 19- المصدر السابق، ص 125- 126
  - 20- المصدر السابق، ص 126
  - 21- المصدر السابق، ص 161
  - 22- المصدر السابق، ص 162، 190، 173
  - 23- المصدر السابق، ص 173



# التناصُّ في شعر ابن الدُمينة

□ لميس داود \*

هو عبيد الله بن عبيد الله بن عمرو بن مالك الحثعمي، والدُمينة أمه، شاعر بدويّ من أرقّ الناس شعراً، ديوانه كله في الغزل العفيف بامرأة تُدعى «أميمة». وقد تضاربت آراء القدماء والمحدثين بشأن العصر الذي عاش فيه، ولم يتحدّث معظمهم إلاّ عن خير واحد هو خير مقلته، فنُقلت أخبار حياته، ونُدرت الروايات عنه. حقق ديوانه العلامة أحمد راتب السخ، واثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن ابن الدُمينة هو شاعر عباسي، سلخ من حياته

زُهاء نصف قرن في العصر العباسي، ومات مقتولاً أو آخر سنة مئة وقمانس للهجرة. انظر: - ديوان ابن الدُمينة، أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق أحمد راتب السخ، مصر - القاهرة، دار العروبة، ج ١، مقدمة المحقق، ص ٩ - ص ٤٠، الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد علي مهنا، لسان - بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٨٦م، ج ١٧، ص ٩٨ - ص ١١١، كتاب الأشباه والنظائر أبو بكر، وأبو عثمان ابن هاشم (الخالدیان)، تحقيق محمد يوسف، مصر - القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥م، ج ٢، ص ٨٨ - ص ٩١. وبالرغم من وجود دراسة سابقة عن ابن الدُمينة، نُفّت نظري موضوع (التناص) الذي لم يصرق له أحد بعد في شعره.

✦ طالب دراسات عليا في جامعة دمشق



## مقدمة

شعر ابن الدمينية شعر أصيل من تراث العربي القيم، رفيع المستوى، يصدر عن قلب جرب الحب وكبد لواعجه، ويتميز به من شوق مستعير وعاطفة صادقة، ولغة تتر بالقوة والرفقة في آن معاً ويرجع المصل في تحقيق ديوان هذا الشاعر إلى علامة أحمد رتب القحاح - رحمه الله - فقد جمع أختار شاعرنا من بطون المصادر القديمة، وحقّق العصر الذي عاش فيه، تحقيقاً عميقاً رصياً، فوصل إلى أن ابن الدمينية شاعر عماسي يحدث، قلل أواخر سنة مئة وثمانين للهجرة، كما بحث عن أصون مخطوطة لـديوان وتاريخها، وعن النسخة لأم المخطوطة في مكتبة عشر بركية تحت رقم ٩٥٠٦ وعنوانها: ديوان شعر ابن الدمينية مع زيادته كلها، رواية الزبير بن يكار، وهي في قسمين:

الأول، وهو الأكبر، خمسة أبي العباس أحمد بن يحيى العلب الشيباني (ت: ٢٩١)، والآخر صنعة أبي جعفر محمد بن حبيب (ت: ٢٤٥)، وأكّد القيمة العلمية لهذه النسخة

## التناسل لغة

لا نجد كلمة التناسل كما هي في المعاجم العربية، ولكن نجد قريباً منها مثل الانبصا، والنص، والتأصي، ففي لسان العرب ترد ((الانبصا)) بمعنى الإظهار: «نَصَّصَ المدع إذا جعلتُ بعضه على بعض وكلُّ شيء أظهرته، فقد نصَّصته»<sup>(١)</sup> وترد كلمة النص بمعنى لتعيين على شيء ما<sup>(٢)</sup> أما كلمة التأصي فتد بمعنى الاتصال «يقال هذه الغلاء تأصي أرض كذا وبوصيها، أي تتصل بها»<sup>(٣)</sup> ونقيد الانبصا والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس «انص الرجل نقص، وبصى القوم ارحموا»<sup>(٤)</sup> إذا تمعنا في هذه المعاني جملة، نجد أنها تقترب من مفهوم الناص بصيغته الحديثة

(١) لسان العرب، جمال الدين (ابن منظور) مصر - القاهرة، دار المعارف، انظر ملدي (نص) و (نصا)

(٢) المصدر السابق نفسه

(٣) المصدر السابق نفسه

(٤) تاج العروس من جواهر لقاموس، محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق د. صاحي عبد الباقي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ط ١، ٢٠١١ م، ج ٤٠، مادة (نصو)



## التناص اصطلاحاً:

إن مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Intertext). وهو يعني التبادل النصي، وقد تُرجم إلى العربية: بالتناص الذي يعني تعالى التصوص بعضها بعضاً وقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعددية في الصياغة، وظهرت عدة ترجمات منها: لتناص أو التناصية، النص الغالب، التصوص المهاجرة (وامهاجر إليها)، تفاعل لتصوص، التداخل النصي<sup>(١)</sup>

## مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث:

«يتكوّن كل نصّ كـتفسياء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»<sup>(٢)</sup>  
شكلت هذه الأسطر التي أحياها جورج كرسيفي في عدم سعة وسبب وتعمنة وألف، نواة لمفهوم النصية. فالنص في نظر كرسيفي ليس نصاً لغوياً ناهياً ومُتملاً أو معلقاً كما كان يرغم اشكالاتون الروس والسيويون والأورسويين. بل إنه مصدر لا إنداد للإسجاع وانعكاسه فهو بمثابة العدسة المقعرة لعنان ودلالات معقدة<sup>(٣)</sup>

«فلا معنى إذن لأعلاق النص، فغي كل بيت وكل قصيدة تجد صدى ألبت أخرى»<sup>(٤)</sup>.

ويواصل رولان بارت Roland Barthes ما أنتهت إليه كريسيفي من صروح حول نظرية النص إذ يقول: «كل نص ليس إلا نسيجاً من استشهدات سابقة»<sup>(٥)</sup> ونحدث بارت عن نص بوصفه «حيو نوحيا كتابات»، ويصرّح بإنتاج المعنى في معرض حديثه عن أساس في كتابه (لغة النص) «هذا هو التناص إذن

(١) انصر: تداخل التصوص، هانس جورج روبريشت، تحقيق الطاهر شيبخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، العدد ٥٠، سنة ١٩٨٨ م، ص ٥٣ وانظر أيضاً: عبد السلام المديني، قاموس اللسانيات، دار العربية للكتاب، ص ١٢٢.

(٢) انظر: التناص في معارضات لبارودي، مركي المصن، مجلة بحاث البرسوك، سلسلة الأدب واللغويات، المجلد ٩، العدد ٢، سنة ١٩٩١ م، ص ٨٩.

(٣) فائق التناصية- المفهوم والنظور، د. محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ م، ص ٩٨.

(٤) نظير، النعد الأدبي، ل. بروس وآخرون، تحقيق د. هدى وصفي، القاهرة، دار الفكر لعدر سات والشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠ م، ص ١٠٥.

(٥) الكتابة والساح (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، عد. لفتاح كيلطو، تحقيق عبد السلام بن عبد العاني، سنن - بيروت دار التوزيع لطبعة والنشر - المغرب - الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، سنة ١٩٨٥ م، ص ٢٥.

(٦) في أصول الخطاب النقدي الجديد، نودوروف وآخرون، تحقيق د. أحمد المديني، بعد د. راسون الثقافية العامة، ط ٢، ١٩٨٩ م، ص ١١٥.



استحاله العيش خارج النص اللانهائي ، وسواء كان هذا النص « لبحث عن الرمن الصانع » سروسن PROUST أو الصحيفة اليومية ، أو لشاشة التلفزيونية ، فإن يكاتب يصنع المعنى ، والمعنى يصنع الحياة »<sup>(١)</sup> واهم نزفان تودوروف Tzvetan Todorov بالناس . في دراسته عن المفكر الروسي باحثين ، إذ يرى أن مصطلح النص يعادل مصطلح الحوارية . إذ يعدّ جميع العلاقات التي تربط بعبيراً بآخر علاقات بالناس ، ومن هذه العلاقات « حطاب الآخر وحطاب الأناس ، فضلاً عن جميع العلاقات الدلالية التي يهضم بين ملفوظين ، هي علاقات حوارية (تناسية) »<sup>(٢)</sup> بينما بنى ميخائيل ريفاتير M Riffaterre في آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة التناس ، واستعملها مرتبة من مراتب لتأويده<sup>(٣)</sup> . أما الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette ، فهو لا يهتم بالنص ، لا من حيث علاقته بالنص أي : معرفة كل ما يجمعه في علاقة حتمية أو جدية مع غيره من النصوص ، ويعني به (التناس) حسب رأي جويو كريستينا ، ويفصده : التواجد اللغوي سواء أكان نسبياً أم كاملاً (ناقصاً) - لنص في نص آخر .

### مفهوم التناس في النقد العربي الحديث

يعدّ مفهوم الناس من المفهومات الحديثة في الكتاب المقدسة حرمة إذ ظهر اعتماداً على أفكار القديس العربيين بشأن التناس ، والحق أن قائلنا العرب أحيدوا و صافوا ، صافوا حسنة لهذا المفهوم : فقد توصّل محمد ممتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري / استراتيجيات الناس) إلى تعريف جامع للناس بقوله « هو مدق النص مع نص حدث بكمات مختلفة »<sup>(٤)</sup> وربط محمد مفتاح الناس ببعض المفاهيم البلاغية القديمة المعروفة في ثقافتين لغوية والعربية ، وهي المعارضة ومعارضة الساحرة ، والمثاقفة . والناس يحدث عنده في الشكل والمضمون<sup>(٥)</sup>

أما الداد عبد الله الغدامي ، فقد حاول في كتابه (الخطبة والتكفر) أن يربط للناس بعض المفاهيم التنفيذية الموروثة ، ولا سيما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني في السلاعة المقدسة ، خاصة فيما يتعلق بمفهوم

(١) المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٦

(٢) نظر التناس : تودوروف ، تحقيق فكري صانع ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٤ ، ١٩٨٨ ، ص ٤ - ١٠

(٣) نظري أفاق انتاسية : مفهوم والتطور ، د . محمد خير المعالي ، ص ٧٧

(٤) مدخل جامع النص ، جيرار جينيت ، تحقيق عبد الرحمن أبوب ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة بالاشراق مع دكتور توبعان ، نشر ، ص ٩٠

(٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس) ، محمد ممتاح ، بيروت ، دار الشؤون للطباعة والنشر ط ١ ، ١٩٨٨ م ، ص ١٢١

(٦) نظر المرجع السابق نفسه ، ص ١٢٢ وما بعده



(الأخذ) وشدة اقترابه من مفهوم النص الحديث، إذ رفض الحرجاني استعمال (المسركة) كما شاعت فيه وبعده<sup>(١)</sup> والناسخ عند الغدامي؛ عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشرحي<sup>(٢)</sup>

ولنا قد صلاح فضل عند مصطلح الناسخ مفهوماً بقوله علاقة مشروعة بين النص والموروث، ويكون دور لقارئ حاسماً في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة، أو يستكشف بوعيه داخل النص، ولم يورد مصطلحاً بديلاً عنه<sup>(٣)</sup>

والناقد محمد بنيس: احتج مصطلحاً جديداً للناسخ أسماء بـ (النص الغائب). والناسخ عنده يحدث من خلال قوانين ثلاثة وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار. ويصعب بنيس للنص الناسخ مرجعيات عدة منها: الديسة، والأسطورة، والتاريخية، والكلام اليومي<sup>(٤)</sup> ويفصل عبد الواحد لؤلؤة سمية للناسخ بالتضمن، وهو المعروف بدلالة الحرية، لأنه هـ نص من متطو ومتوسع؛ به هو توسيع في قول بالإحالة إلى نصوص أخرى<sup>(٥)</sup> ويشرح سعيد يقطين سميات عدة ستفهم من نص والناسخ مثل التفاعل النصي، الناسخ الداخلي، والخارجي ويحدد بعين من الناسخ عدم وحسن، (الناسخ العام: علاقة نص لكاتب بنصوص غيره من الكتّاب، (الناسخ الخاص: علاقة بنصوص كتبت بعضها بعضاً)<sup>(٦)</sup>.

- سوفوم الآن بدراسة تطبيقية لقوانين الناسخ، وأبو عه وآلياته حتى شعر شاعرنا بن الدسة

### قوانين الناسخ.

من الممكن أن يأتي انصاف بصور معددة، وذلك راجع إلى روية المدع ومقدرة، فهو في أسوأ صورهِ يكون اجتراراً لمولات الآخرين في بناء النص، سواء أكانت ملائمة أم لا، وقد يختص المدع نصاً آخر، ويصنع بداخله عجيبياً بين النصين بحيث يساهم في بناء النص عبر تنعيم هارموني يعني النص ويدل على قدرات المبدع، وقد يغير المبدع دلالة لنص لتقديم، ويفلها رأساً على عقب..

(١) انظر: مخفية والتكفير (من النبوة إلى التشرية)، عبد الله الملامي، جدة - السعودية، كتاب النادي الثقافي، ط ١، ١٩٨٥ م، ص ٢٢٥

(٢) «نظر - شريح النص (مقاربات تشرية لنصوص شعرية معاصرة)»، عبد الله الغدامي، بيروت، دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٧ م، ص ٢٢ وما بعدها

(٣) انظر: مصطلحات النقد العربي السماءوي (الإشكالية والأصول والامداد)، د. مولاي علي بو حاتم، دمشق، منشورات محمد الكتاب العربي، ٢٠٠٥ م، ص ١٩٥

(٤) انظر: حيدرة السؤال، محمد بنيس، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٥ م، ص ١١٧ وما بعدها. وانظر أيضاً: لمس المؤلف: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٨٥ م، ص ٢٥١ وما بعدها

(٥) الناسخ مع الشعر العربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام، العدد (١٠ و ١١ و ١٢)، سنة ١٩٩٤ م، ص ٢٧

(٦) انظر: انتعاش النص الروائي / النص - السباق، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٩ م، ص ٩٥



## قانون الامتصاص.

في الامتصاص، يتصل نص قديم / آخر / عن بيته / مسافة / زمنية / ، للدخول في نص جديد ليس كشاهد، أو لإظهار مقبرة، بل كعنصر سائي يساهم في سيج النص، وتشكيل علاقته، وعناء دلالاته وأفكاره. بحيث يكتسب هوية جديدة ناتجة عن صهر هويته القديمة بهذه الهوية الجديدة، فهو تصاعل وتصاهر ونسجام<sup>(١)</sup>

وهذا ما نجد في قول ابن الدميثة:

أَلَا يَا صَا نَحْدِ مَتَى هَجَبٍ مِنْ نَجْدٍ      لَقَدْ زَادَنِي مَسْرَاكِ وَجَدًا عَلَى وَجْدِي  
بِمَتَصَّرَ هَذَا لَيْتَ بَيْتِ دِي الرُّمَّةِ<sup>(٢)</sup>

إِذَا هُمَّتِ الْأَرْوَاحُ مِنْ نَحْوِ جَانِبٍ      بِهِ أَهْلُ مَيِّ هَجَّ شَوْقِي هُبُوبَهَا<sup>(٣)</sup>

الحق أن شاعرنا لم يأخذ التركيبات المعروفة لدى الرمة بحرفيتها، بل صاغ هذا المعنى القديم بصياعته الخاصة، وبتراكيبه الخاصة التي تشير إلى ثقافته وصريته في القول وأصغى عليه روعاً خادماً، متأثراً في ذلك باحضارة العباسية. كما أن شاعرنا أضاف على معنى ذي الرمة معنى آخر: فذو الرمة يهيج شوقه هوب الرياح من نحو الحبيبة، وكذلك ابن الدميثة، إلا أن الله الريح كخص ريح أصبأ التي تصبو النفوس إليها لطيب نسيمها، ورقتها، كما أنها تهيء الحصب ولصر<sup>(٤)</sup>، «دب منشوق اشاعر ووجد» ولم تولد هذا اشوق ووجد؛ لأنهما موجودان أصلاً عنده سوء أهبت الريح أم لا

ويقول ابن الدميثة.

وَرَبَّ بُعِيدَ السُّومِ لَوُورُوحٍ بِهَا      مَدَائِفُ لَارْتَاخَتْ قُلُوبُ الْمَدَائِفِ  
كَرِيًّا خُزَامَى خَالَطَتْهَا لَطِيمَةٌ      مِنْ الْمِسْكِ فِي نَسَمٍ مِنَ اللَّيْلِ زَاجِفٍ<sup>(٥)</sup>

(١) انظر - لأسبوح الأدبي، ملحق قضايا الأدب (التقاص)، د. د. عليم البياي، العدد ٢٨٨، ١٩٩٣ م

(٢) القصيدة ٤١ - ديوان ابن الدميثة، ص ٨٥

(٣) ديوان ذي الرمة، الإمام أبو العباس ثعلب، شرح حمد بن حاتم الهملي، تحقيق د. عبد الحميد أبو صالح، بيروت، مؤسسة الإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة، ١٩٨٢ م، ج ٢، ص ٦٩٤

(٤) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، مصر، مؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (سبحه من طبعه دار الكتب)، السور الأول، ص ٩٧

(٥) القصيدة ٥٧ - الديوان ص ١٣٧ مديف جمع مدنف، وهو الذي يره الرص اللطيفة كل ضيب يحمل في الصدع



يُمتَصُّ هَذَا ابْنُ ابْنَيْكَ بَيْتَ الشَّاعِرِ طَرْفَةَ بْنِ الْعَبْدِ:

وَإِذَا تَضَحَّكَ تُبْدِي حَبًّا كَرَضَابِ الْمِسْكِ بِالمَاءِ الْخَصِيرِ<sup>(١)</sup>

يشبه ابن المدينة كما شئت طرفة - رائحة فم محبوبه رائحة المسك، ولكن شاعرنا زاد في بيته رمادة مستحسنة لم يلتفت إليها طرفة، فشئت رائحة فم محبوبه لحظة استنفاذها في الصباح من يومها - وهي لحظة تتغير فيها رائحة أفواه أكثر الناس رائحة بفسك المختلطة برائحة الخرامس التي فاحت منها حينما بدأ لنسيم يتلاعب بأوراقها في إحدى اللالي الصفة المقبرة. وفي هذا تحقيق لقانون الامتصاص: إنه حاول نص ابن الدمية أن يعد تشكل مرجعه وفق تصوراته وقوانينه، فلم يكتف بعادته وتكراره، بل ذهب إلى أبعد من ذلك محققاً العمق الدلالي المقصود.

ويقول<sup>(٢)</sup> أيضاً:

فَلَوْ أَنَّ قَوْلًا يَكْلُمُ الْحَسَمَ قَدِ دَسَّ بِجَسَمِي مِنْ قَوْلِ الْوَشَاةِ كُلُّوْمُ

هذا البيت يمتص قول<sup>(٣)</sup> امرئ القيس

وَيُخْرِجُ الْبَلْبَابَ كَخُجْرَجِ الْجَدِّ

في قول امرئ القيس فيه صفة ذكية، فهو يدرك أن التعذب يعني لا يختلف عن لتعذيب الجسد، ولكن شاعرنا لحاً إلى مقولة عامة، فصحبها، ووضَّحها، وجعلنا بحس بهذه التحرية النفسية الحرة، عندما عايشها بروحه وجسده معاً. وأظهر صدق معاناته بتعبير أسلوبه مؤثراً.. وابن المدينة في قوله<sup>(٤)</sup>:

إِذَا الْقَلْبُ لَمْ يَطْمَحْ سِلَا عَنْ حَبِيبِهِ وَلَوْ كَانَ مِنْ مَاءِ الصَّبَاةِ مُتَرَعَا

يُمتَصُّ قَوْلَ أَبِي تَمَامٍ<sup>(٥)</sup>.

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذِبْتُ مَاءَ بَكَائِي

(١) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ١٩٦٦ م، ص ٥٢. حباً. أراد به ماء أسلفها لخصو: اليرار

(٢) المقطعة ١٩ - الديوان، البيت ٨، ص ٤٢

(٣) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار المعارف، ١٩٥٨ م، ص ١٨٥

(٤) المقطعة ٤٧ - صلة الديوان، البيت ٥، ص ٢٠٥

(٥) ديوان أبي تمام، تقديم وشرح: محمد الدين صبحي، بيروت، دار صادر، ط ١، ١٩٩٧ م، ج ١، ص ٨٦



فشاعرونا أحب أن يفقد من جمال تركيب (ماء الملام) في بيت أبي تمام، دون تكرار حروي له، فأضاف (ماء) إلى (الصباية)، ونلاحظ أن ثمة رتباطاً وثقاً بين (انصبابه) و(السيوينة) حتى إن معاني الصباية عند لتشمل الماء والعق والدم والعشق، وكثيراً ما ارتبطت بالسكران؛ فمن سمع الصب أن يكون نكاشاً سائلاً للدمع، مشوق الفؤاد رأيي كلا الشاعرين أحسن في صياغة هذا المعنى، ونفس في التركيب الأسلوبية للغة وقد توسل كل منهما بالأصداد التي تؤدي دوراً واضحاً في تكوين العلاقات بين ألفاظ الأبيات؛ فماء لسكران وهو الدمع المر لذيذاً يصبح مستعذباً سائلاً، ولاملام الذي يربط عادة بالقسوة والشدة يتمحّر منه الماء، والأمر ذاته يطبق على (ماء انصبابه)<sup>(١)</sup>.

### قانون الحوار

الحوار تغيير للنص الغائب، وقبّه، وتحويله بقصد قناعة راسخه في أن الإبداع ليس له حدود، ومحاولة لكسر الحمود، والانفتاح نحو فضاءات بصرية جديدة<sup>(٢)</sup>.  
والحوار أو القلب أو العكس (Reverse) أو التناقص العكسي<sup>(٣)</sup>، هو الصيغة الأكثر شيوعاً في العصر، وخصوصاً في محاكاة سحرة؛ لما فيه من عمل لتصادم هب عكس الخطأانات الأصلية المدخلة في علاقة تناصية<sup>(٤)</sup> ومثال على قانون الحوار، قول شاعرنا ابن الدميثة:

لَا مِثْلِي يُعْلَلُ بِالْأَمَانِي وَلَا يُسْقَى بِكَأْسِ الْمُتَقَرِّبِ

(١) وثمة أمثلة كثيرة للامتصاص في شعر ابن الدميثة ففي قوله:

لَوْ سَطِيعُ صَجِيعِ الْحَبِّ أَدْخَلَهَا  
فَلَا يَمِيلُ وَلَا يَكْرِي مُضَاجِعَهَا

الفصيدة ٤٩ - الديوان، البيت ٤ - ٥، ص ٩٦ - ٩٧

يتنص قول عمر بن أبي ربيعة:

سَحَنَ الْمَشْنَى لِحَافٍ لَمَتْنَى  
نَحَمْتُ سِجْلِي حِينَ يَفْشَاهُ لَصْرَدُ

ديوانه، تقديم وشرح قنبري مايو، بيروت، عالم الكتب، ط ١، ١٩٩٧ م، ج ١، ص ١٤٩

وثمة أمثلة أخرى لا يتسع المقام لذكرها.

(٢) انظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بريس، ص ٢٥٢

(٣) انظر: التلقي والتأويل (ممارسة سعية)، محمد مختار، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤ م، ص ١٨٨

(٤) أدونيس مثلاً / دراسة في الاستحواد الأدبي والرمزية الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط ٢، سنة ١٩٩٣ م، ص ٥٥



ولا مثلي يوافق خليل إذا كانت مسودته فنونا<sup>(١)</sup>

شاعرنا هنا يعارض قول كعب بن رهير

لكنها حلة قد سيط من دميها فجع ووقع وإخلاف وتبديل  
فما تدوم على حال تكون بها كما تكون في أثوابها القول  
فلا يفرئك ما مت وما وعدت إن الأمانني والأحلام تضليل<sup>(٢)</sup>

ولكن شعرية الشاعر كمن في أن ابن الدمينه قلب موقف كعب - فهي هونه : «فلا مثلي يحلل بالأمانني» إشارة وتلميح إلى أن كعباً ربما خللته تلك المراه بالأمانني، وخذعته . كما أن قوله : «ولا مثلي يوافق خليل» أخذت نزياً حاشعياً ، فاستوقع أن يوافق كعباً موقفه من احبيبة . ودعت بأن يقبل عنها كل ما تصعب ، لأنه يحبها .. ولكن شاعرياً ، برغم حبه لمحبوته فهو يندى امتعاضه لأن مثل هذه الحليلة امتلونه لا توافقه ولا تناسبه ، مما أخذت حلحته في فوق الخومع عند المتلقي<sup>(٣)</sup> . تحب هذه الألفاظ ولعاراب الحميدة بعد دلال جديد قائماً على الامتعاض ، والاستغراب من مواقف الحبيبة

ويقول شاعرنا أيضاً :

وقد زعموا أن الرياح إذا جرت يمانية يشفي الحبيب ديسيتها  
وقد كذبوا ، لا بل سزيد صباية إذا كان من نحو الحبيب هبؤها<sup>(٤)</sup>

فهو يعارض قول علي بن علقمة

إذا الريح من أرض الحجاز تنسمت وجدت لسراها على كيدي بردا<sup>(٥)</sup>

(١) القصيدة ٦٠ - الديوان ، ص ١٥٠ فتونا : أي صروباً وأبواها ، يتفون ولا يستقر على حال من هجر أو وصل ، ولا يثبت على قول

(٢) شرح ديوان كعب بن رهير ، الإمام أبو سعد السكري ، القاهرة ، مطبعة دار مكتب المصرية ١٩٥٠ م ، ص ٨ ، ٩ سط خبط ، الفجع : المصيبة ، الوقع : الكلب

(٣) سماه ياكوبسون (( لتوقع الخائب )) وهو جوهر الشعرية انظر معاهيه الشعرية ، حسن ناظم ، امداد النساء ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ١٩٩١ م ص ٦٣٦

(٤) المقطعة ١٦ - ديوان ، ص ١٨٥ .

(٥) كتاب الأشاء والنظائر ، الحانديان ، محقق محمد يوسف ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٨ م ، ج ١ ، ص ٨٢



فشاعرنا بقوله: وقد كذبوا، لا بل تريدُ أحدثُ فجوةً ماففة توتر حادة، ونباحاً شعرياً عند المتلقي<sup>(١)</sup>، تجلّى في التوقع الخائب؛ لأنّ قوله هذا هو صدّ ما ذكره الشعراء الذين سبقوه؛ إذ من المعروف عند الشعراء العرب أنّ الريح اليمانية أو التي تأتي من أرض الحجاز تشفي الحُب من حراره الوَحْد، ولكنّ شاعرنا يقب هذا القول ويعكسه .  
ويقول<sup>(٢)</sup> مخاطباً محبوبته:

هل تذكرين، إذ السركابُ مُنَاحَةٌ      برحلتها لرواح أهلِ الموسمِ  
إدغمس سترقُ الحديثِ وفوقنا      مثلُ الظلامِ من الغبارِ الأقيمِ  
ونقلُ نُظُهرُ باحواجب بيننا      ما في النفوسِ ولحن لا نتكلّمُ  
هذا النص يحاور قول<sup>(٣)</sup> عمر بن أبي ربيعة

أومت بعينها من اليهودج      لولاله في ذا العام لم أحجج

صحيح أن بيت عمر مُختصر ويؤدّي المعنى المطلوب، إلّا أنّ أبيات ابن الدمينية، والفاظه الأسلوبية (لحن، سترق، نُظُهر، لا نتكلّم) أظهرت أنه شارك هذه المحبوبة جميع ما أرادت أن تعبر عنه للطرف الآخر من وجدٍ وشوقٍ واشتعال، في حين أبيات عمر بن أبي ربيعة عكست برحيته ورعته في إظهار الحبيبة دوماً - بمظهر الراغب المتذلّل..

وفي قوله<sup>(٤)</sup> واصفاً مفاتن محبوبته:

وما مُغزّل أدماء خفاقة الحشا      طويل أعالي ذي سُديرٍ شرودها  
بأحسن منها يومَ جالٍ وشاحها      وأحسن منها يومَ جالت عقودها

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد لوالي ومحمد العمري، المغرب، الدار البيضاء، دار توفيق للنشر، ط١ ١٩٨٦م، ص ٤٨ وما بعدها

(٢) المقطعة ٥٦، صلة لديوان، ص ٢١١.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ج ١، ص ١٢٧

(٤) القصيدة ٢٩، الديوان، المبتلى ١١، ١٣، ص ٥١



بماور قول<sup>(١)</sup> أبي تمام:

من الهيف لو أن الخلاخل صيرت لها وشحاً جالت عليها الخلاخل

وقد عاب على أبي تمام قوله هذا النقاد فكان مما قاله الجرحاني: «أراد وصفها بدقة الخصر فوصفها بعابة القصر والصولة لأن الوشاح يؤخذ من العاتق ويوشح إحدى طرفيه الصدر والبطن، والآخر الظهر حتى يتنها إلى الكشح يلتقيا على لورك، وكف حال من يحوي الخلدان على عاتقها وكشحها، وهي تكون هذه من الشر فصلاً عن أن تنسب إلى الحسن»<sup>(٢)</sup> أم العسكري فقد رسم البيت بأنه خطأ كبير وعُدل ذلك بقوله: «إن الخلاخل قدره في السعة معروف، ولو صار وشاحاً لدمرة لكأت المرأة في غياه الدمامه والقصر حتى هي في خلقة الجرد والهرة»<sup>(٣)</sup>

جاء ابن الدميني، فاستفاد من فكرة جولان الوشاح كناية عن دقة خصر الحية، وتخلص في الوقت ذاته من عيب بيت أبي تمام حين جعل الحولان سعتود وليس للخلاخل<sup>٤</sup>

(١) ديوانه: ج٣، ص ١١٥

(٢) الوساطة بين المتبني وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق أحمد عارف الزين، صيد، مطبعة العرفان، سنة ١٣٣١هـ، ص ٦٩، ٧٠

(٣) كتاب المناقب، أبو هلال العسكري، الأستانة، مطبعة محمود بك، ط١، ١٣١٩هـ، ص ٩١

(٤) والأمثله على (الحوار) كثيرة في شعر ابن الدميني، ففي قوله واصباً شدة انهبال السمع من عيبه

بما شئت خرقناه وإه كلالهم  
باصبح من عينيك للدمع كلف  
سقى بهما ساقى ولا ما تيللا  
توهجت رسماً أو تيمنت مسرلا

لقطعة ٥٢ - الديوان، ص ١١٩

بماور قول امرئ القيس:

كانهم مرادنا مستعجل  
فرياناً لنا نسلقاً بيداه

ديوانه، ص ١٨٨

وفي قوله مشه صوت السحاب بصوت الإبل عبد الحنين

فداهن هيج الظم حتى استنبه  
غباية حنان من الصبيغ دالسي

القصيدة ٥٧ - الديوان، ص ١٢٤

بماور قول ابن ميادة: (شاعر عباسي غزل قوفي سنة تسع وأربعين ومئة للهجرة، واسمه ابراهيم بن أبرد بن ثوبان) بصي صبحوا من سحاب كأنهم جان زنت للحنين بوازيعة / شعر ابن ميادة، جمعه وحققه د حنا جميل حداد، دمشق مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٢م، البيت ١٢، ص ١٢٧



## قانون الاجترار:

الاجترار هو تكرار للنص لعائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا لقانون يسهم في منح نص العائب لأنه لم يتورّده ولم يحاوره، واكتفى بإعادته كما هو، أو مع إجراء تعبير طفيف لا يمس جوهره<sup>(١)</sup>.  
يقول ابن الذمينة واصفاً بعيره:

يُصْنِي لِرَاكِبِهِ فِي الْمَيْسِ مُتَّحِجِيًّا حَتَّى إِذَا مَا اتَّحَى فِي عَرِزِهِ وَقَبًا<sup>(٢)</sup>  
فهذا البعير يميل لراكبه حتى يمسكه من ركوبه، ثم بهض وإث بقوة.  
نرى شعرون في هذا البيت - قد أعاد قول ذي الرمة:

تُصْنِي إِذَا شَدَّهَا فِي الْكُورِ جَانِحَةً حَتَّى إِذَا مَا اسْتَوَى فِي عَرِزِهَا تَشِبُّ<sup>(٣)</sup>  
صحيح أن ابن الذمينة قد أحرى تعبيراً طفيفاً، فاستبدل بكلمة (الكور) الميس، وبكلمة (جائحة) متحجياً، وبكلمة (استوى) اسحى ولكن هذه الالفاظ تحسده لب دلالة الألفاظ القديمة ذاتها، وبالتالي لا نجد تحويراً خطيراً على صعيد الدلالة، فكان هذا لسبب تكرر، اجترار لست ذي الرمة من دون تحوير أو المحراف يسهم في خلق شعورية للنص الجديد

ويقول شاعرنا في القصيدة ذاتها (واصفاً محبته)

يَبْضَاءُ تُسْفِرُ عَنْ صَلْتٍ مَدَامُةٍ لَا تَسْتَيِّنُ بِهِ خَالًا وَلَا نَدْبًا<sup>(٤)</sup>  
وهو شبيه إلى حد بعيد - بقول ذي الرمة:

تُرِيكَ سُنَّةً وَخَبْرَ غَيْرِ مُقْرِفَةٍ مَلَمَاءَ نَيْسٍ بِهَا خَالٌ وَلَا نَدَبٌ<sup>(٥)</sup>

استبدل شاعرنا بكلمة مقرفة (ومعناها العيقة الكريمة، ليست بالهجة): يضاء، وبكلمة ملساء. صلت.. نلاحظ بعض لتغيير في الدلالة؛ إذ تحدث ذو الرمة عن وجه الحسة بشكل عام، ووصفه بالعتو

(١) انظر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بريس، ص ٢٥٣

(٢) القصيدة ٥٤ - الديوان، ص ١٢٦، يصني: يميل لراكبه، الميس: شجرة تعمل منه الرجال، العرز: اللقاة في رحبها كالركاب

للنابة

(٣) ديوان ذي الرمة، ج ١، ص ٤٨. الكور: الرجل جانحة - دانية من الأرض

(٤) القصيدة ٥٤ - الديوان، ص ١٢٦، صلت: مستو أمس المدامع: مجاري الدمع، وهي الحدود

(٥) ديوان ذي الرمة، ج ١، ص ٣٠، السنة: الصورة



والكرم، في حين تحدث ابن الدمينه عن حدود الحبيبة، ووصفها بالبيضة، فضلاً عن أن ألقط اشطر الأول من بيت ابن الدمينه أخف جرساً، وأجمل وقعاً ولكن اشطر الثاني هو الذي أوقع بيت ابن الدمينه في التكرار؛ لأنه تقريباً - إعادة لشطر لثاني من بيت ذي الرمة

ويقول<sup>(١)</sup> في جتام كافيتيه التي تقدم بها لشعراء الغزلين:

أبيني أفي يُمسَى بِيدِكَ جَعَلْتَنِي فَأَفْرَحَ أُمَ صَبْرَتِي فِي شِمَالِكَ

يبدو هذا البيت اجتراراً لقول<sup>(٢)</sup> ابن مائة في رسالة اعتذار واستعطاف أرسلها إلى فضالة بن يونس:

ألم تُكْ في يُمسَى بِيدِكَ خَلَعْتَنِي فَلَا تُخَفِّتَنِي بِعَدَا فِي شِمَالِكَ

فالبيتان يشتركان في الألفاظ (يُمسَى، يديك، شمالك)، أما من ق بيت ابن الدمينه جاء محلهما؛ إذ جعله في مناحاة حبيته أميمة. وقوله لادى منها في الأحوال كلها؛ لأرّ المحب يستعذب العذب والأدى من المحبوب<sup>(٣)</sup>، فجاء بيت ابن الدمينه على الرُعة من احترازه لبس من مذهب أكثر سلاسة ورقة<sup>(٤)</sup>

#### أنواع التناص:

##### التناص الخارجي (المرجعي):

هناك مرجعيات كثيرة ومتنوعة تتكى عليها النصوص الشعرية منها: المرجعية الدينية، والأدبية، والأسطورية، والتاريخية وغيرها، والنصوص الشعرية غالباً ما تسعمل هذه المرجعيات في تكوينها الثاني والمصمومي. ويسمى هذا التناص بالتناص الخارجي<sup>(٥)</sup>

(١) القصيدة ٤ - الديوان، البيت ١٩، ص ١٧

(٢) المقطعة ٦٨ - شعراء البيت ٣، ص ١٨٢

(٣) انظر - أصول علم النص في الأدب العربي القديم، زهير جبر الله، بيروت، ١٩٧٨م، ص ٩٩

(٤) رثمة أميمة قليلة للاجترار في شعره، من ذلك قوله واصفاً معان محبته:

عَقِيلِيَّةً أَمَّا مَلَاتُ إِزَارِهَا      قَدِ عَصَ وَأَمَّا خَصَرُهَا فَيَزِيلُ  
تَرَبُّعَ أَكْثَافِ الْحَمَى وَمَقِيلِهَا      يَثْلِيثُ مِنْ عِلَالِ الْأَرَالِ ظَلِيلُ

المقطعة ٦٨ - صله الديوان، البيت ١، ٢، ص ١٨٦ - ١٨٧

فهو يجتر قول ابن مائة

ألا حبيداً أم الوليدَ ومرنَعاً      ساولها شتر به ونصيف  
حرابيةً أم مَلَاتُ إِزَارِهَا      سوحت وأما خصرها فلطيف

المقطعة ٦١ - شعراء البيت ١، ٢، ص ١٧١

(٥) ظاهرة لشعر المعاصر، محمد عيسى، ص ٢٥٦ وما بعدها



بقول شاعرنا:

وَأَبِي أُمَيَّةَ مَا تَخَوَّنَ حُبَّهَا      قَدِمَ وَلَا يَدَنَّ مِنْ لَأْبَدَالِ  
أَخُونُ مِنْ بَعْدِ الْمَوْدَةِ وَالْهَوَى      خُلِقَ لِي إِذَنْ كَخَلَائِقِي الْأَنْدَالِ  
أَخُونُ مِنْ بَعْدِ الْمَوْدَةِ وَالْهَوَى      كَلَّا وَرَبُّ (( مُحَمَّدٍ )) وَ (( بِلَالٍ ))<sup>(١)</sup>

يريد الشاعر إثبات وفائه للعبيبة أميمة ، فيقسم برب النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، ويرب الصحابي بلال بن رباح رضي الله عنه ، فالشاعر تكأ على هذين الشخصيتين الدنيتين التاريخيتين في إثبات وفائه ، فاستحضر اسم محمد بكل ما يمثله من وفاء وإخلاص للبشرية جمعاء بحمله برسالة السماوية ،

كما استحضر اسم بلال الذي حُلص منه ، وسُعت في سبيله برغم كل الصفوط ، والتعديب المُصني الذي تعرّض له .. فشاعرنا ، بد ، استفاد من دلالة الوفاء التي تحظر بهال المتلقي حائماً يسمع بهذين الاسمين .

وفي قول<sup>(٢)</sup> ابن الدمينية :

أَلَا يَا حَمَامَاتِ اللَّوَى عُدْنَ عَوْدَةً      وَنَبِيٍّ إِلَى أَصْوَائِكُنَّ حَسَزِينَ  
فَعُدْنَ فَلَمَّا عُدْنَ كِدْنَ يُؤْتِنِي      وَكَلَدْتُ بِأَسْرَارِي لَهْنُ أَبِينُ  
فَكُنَّ حَمَامَاتٍ جَمِيعاً بِسَعْمَةٍ      فَأَصْبَحْنَ شَتَّى مَا لَهْنُ قَرِينُ  
فَأَصْبَحْنَ قَدْ فُرِقْنَ غَيْرَ حَمَامَةٍ      لَهَا عِنْدَ عَهْدٍ بِأَحْمَامٍ وَتَسِينُ

نوجد مرجعية أسطورية ، هي أسطورة الحمام (هدبل) ، (والعرب تعتقد أن الحمامة تصيح على «هدبل» وكانت قد فقدته منذ عهد نوح عليه السلام ، صاده بعض جورج الطرس ، فما من حمامة إلا وهي تبكي عليه<sup>(٣)</sup>) .

(١) القصيدة ٥٨ - الديوان ، ص ١٤٥ لحون : تنقص

(٢) لقطعة ١٧ - الديوان ، ص ٣٩ ، ٤٠

(٣) نظر القاموس المحيط ، مجد الدين الفيروز أبادي ، مصر ، المكتبة التجارية الكبرى ١٩١٣ م مادة (هدبل)

ونظر أيضاً البيت ٣٠ من القصيدة ٥٨ الديوان ، ص ١٤٥ ، أشار إلى اسم سورتين كريمين «الطور ، الأنفال» - مرجعية دينية



### التفاصيل المرحلي

وهو انتفاص الحاصل بين نصوص جيل واحد، ومرحلة زمنية واحدة<sup>(١)</sup>

يقول ابن الدمية:

وما ماء مَزِيٍّ في حَجِيْلَاءَ نُونِهـ      مَنَّاكِبُ مِن شَمِّ السَّدْرَا وَلُهْوِ  
صَغَا فِي ظِلَالِ، بَارِدٍ، وَتَطْلَعَتْ      بِهِ فُرْطٌ يَقْتَادُهُنَّ صَبُوبُ  
مُعْسَكْرُ دَلَّاحٍ مَرَّتْ وَدَقَائِبِهِ      سَبِيًّا بَعْدَ مَا هَبَّتْ لَهْنُ جَنُوبُ  
بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهِ مَذَاقٌ وَإِنِّي      بِشَيْمِي إِذَا أَبْصَرْتُهُ لَطَيْبُ<sup>(٢)</sup>

إن هذه الصورة الشعرية التي أتى بها شاعرنا، وهو يصف طيب مدو ثم يحويته، فهي صورة حميلة بالرغم من كونها بدوية المصير وسعي، وهو يؤكد أنه وصف عدوية صعم ثم الحبية، معتمداً في وضعه به على الظن والتفرض وحدهما

ويقول أبو حية النُميري<sup>(٣)</sup>، وهو شاعر معاصر لابن الدمية:

فَإِنْ ذُقْتُ فَاها بَعْدَمَا سَقَطَ السَّنْدَى      بِعِظْفِي بِخَسْدَةٍ رَدَّاحِ الْمُنْطَقِ  
شَمِيتُ الْعَرَارَ الْفَضْءُ غِيبٌ هَمِيمَةٌ      وَنُورَ الْأَقَاخِي فِي السَّنْدَى الْمُتَرَقِّقِ<sup>(٤)</sup>

لا مدري من الذي اعتمد مهتما على الآخر، لكن معنى صفة الفم بالظن والفرس - وإن لم يكن بهذا التصليل - ولكن لو افترضنا أن ابن الدمية قلّد وحاكى أبا حية، فإنه - في الوقت ذاته - يحلّص من هذا التقليد بأن يشكر طرائقه الخاصة في كسر الطوق وإطلاق قيد النص، وهذا هو ديدن (الشيء المختلف)، فشاعرنا ذكر معاني أخرى لم يتطرق لها النُميري، تتعلق بالجانب المعوي، فهي قوله: (دوبها ساكب من

(١) النظر: انتفاص النص الروائي، سعيد قطيبي، ص ٩٥

(٢) المصيدة ٥٠ - ادبوان ص ١٠١، ١١٢ حجيلاء اسم جيل اللهب جمع لَهَب وهو أصل الخيل تطلق اصلاً الفُرْطُ المواضع المبنوءة، الدَّلَّاحُ العيم الذي لقل عاتقه مَرَّتْ استخرج الشيم: تنظر إلى لعيم والمطر

(٣) توفي سنة (١٨٣ هـ) وعف هذا الشاعر علف شاعراً على المعول المعيب في الصبر، انظر أبو المرح الأصفهاني، لأعدي، ج ١٦، ص ٣٣١

(٤) شعر أبي حية النُميري، تحقيق د يحيى الجوري دمشق مشوراب وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٥م، ص ١٥٨، ١٥٩ الختلة: الصلحة، لهجمة - مطر لن



شَمَّ الذرّ ولهوبة<sup>(١)</sup> بلمح صفة الخوف . خوف الشاعر من الافتراء من الممّوع والمخطور . هذا فصلاً عن استقصائه لكل جزئية من جزئيات المعنى .  
ويقول<sup>(٢)</sup> في سياق فخره بذاته وقومه :

وقوم قد حملناهم أَعْيَادٍ      على حُذْبِ شَتَائِثِهَا قُصُوصِ  
بِعَادِيَةٍ كَأَنَّ الْبَيْضَ فِيهَا      تَلَهَّبُ أَوْ سَنَا بَرْقِ عُرُوصِ

شَمَّ السيوف وهي تتحرك وسط المعركة يشعل فتتبع ناراً، أو ضوء بَرْقٍ كبير لاهراز والاضطراب وهو ما يُدعى بالنسب المعد أو تشبه الخَمْع (العبد المشبه به) وهي صورة حسيّة بصرية ضوئية حركية جميلة ؛ فالشيء به يتناسب المشبه كل المناسبة وتذكرنا هذه الصورة بصورة بشار الشهيرة .

كَأَنَّ مُثَارَ النَّفْعِ فَمَوْقٍ رُؤُوسِهِمْ      وَأَسْبَابُ لَيْلٍ نَهَاوَى كَوَاكِبَهُ<sup>(٣)</sup>

لا ندرى من مهما أخذ عن الآخر<sup>(٤)</sup> ولكن لامين « مية تشبه بحر يتناول صورة السيوف في ساحة القتال، وهي أقرب إلى صورة بشار يقول<sup>(٥)</sup> :

تَحْطَى عَامِراً حَتَّى أَصْلَحْنَا      بِهِ أَهْلَ السِّدْفِ مُصْبِحِينَ  
بَطَاحِيَةٍ كَأَنَّ الْبَيْضَ فِيهَا      غُجُومُ اللَّيْلِ أَوْقَعَتِ الثَّيْبِينَ

(١) أي : دون هذا الماء سفوح عالية من الجبل ، عيب شقوق كثيرة وتعرّجت

(٢) القصيدة ٣٧ - الديوان : البيتان ٤١ - ٤٢ ، ص ٦٦ ، الشائش : العظام ، الناقة القموص : التي تضرب برجلها وترمى العدة لحبل ، البيض : جمع أبيض ، السيوف

(٣) ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٠م ، ج ١ ، ص ٣١٨

(٤) ابن الدميني - كما أثبت محقق ديوانه - توفي بين سنتي ١٨٠ و ١٨٣ هـ ، ويشار توفي سنة ١٦٨ هـ / انظر : الأغاني ، الأصمهاني ، ج ٢ ، ص ٢٤٦

(٥) القصيدة ٦٠ - الديوان : البيتان ٣٥ - ٣٦ ، ص ١٥٣ ، أوبن . أهلك . والثيبين : الجموع ، واحدها : ثبة



### التفاصيل الذاتي:

وهو: تناص الشاعر مع نفسه (بصومه) اسابقة، ويتم هذا التناص بالقوانين السالفة لذكر نفسها (امتصاص، حوار، اجترار)، ومن أمثلة هذا النوع من التناص قول<sup>(١)</sup> شاعرنا:

ألا أيها الركبُ الذين دليُّهم سهيلٌ أما منكم علسيٌ دليُّ  
ألموا بأهل الأبرقَيْنِ وسلموا وذلك لأهل الأبرقَيْنِ قلسيُّ  
ثم يقول<sup>(٢)</sup>:

إذا ما سهيلٌ أبرزته غمامةٌ على منكبٍ من جانب الطور يلمعُ  
دعنا بمضنا بعضاً فتنا كانت رأيت حبيباً كان يئسني وينزعُ  
وذلك أنسا واتقمون بقربكم وأن السنوي عمّا قلسي ترحزحُ

فالنص الجديد حوار النص السابق، وثمة تعبير في بعض الألفاظ لكه أدت المعنى ذاته، فنجم (سهيل) في النصين كليهما هو رمز يعبر بالحنين والاشوق، ولشعور بالعزلة والعهد، ويكن ابن الدمية في النص الأول حمل الركب سلامه وأشوقه للحبيبة، أما في النص الثاني فالشاعر صار فرداً من الركب، وهو الذي سيُنقَى الحبيبة ويسلم عليها بنفسه

ومن أمثلة تناص الشاعر مع نفسه، تشبيهه مشية المرأة بمشية الإبل البطيئة، التي تسير في الوحل:  
ونمشي حين تأتي جارتنيها تساودُ مشية الوحل الوهيم<sup>(٣)</sup>  
ثم كرر هذه الصورة في قوله<sup>(٤)</sup>:

يمشون بين حجائبهن كما مشت فطفت ليجان وحلن بالأثقال

برأيي، لا ضير على الشاعر في أن يكرر صورة بذاتها في شعره، فربما عبر هذا عن إعجابه بهذه الصورة وقدرتها على إيصال مشاعره لمتلقي، والمهم أن يضيف شيئاً جديداً بصورة في كل مرة ففي

(١) المقطعة ٤٣ - ص ٢٠١، الديوان، ص ٢٠٢.

(٢) المقطعة ١١ - ص ٢٠٤، الديوان، ص ٢٠٤.

(٣) القصيدة ٣٧ - الديوان، البيت ١١٣ ص ٦٥، الوهيم: من الوهم، وهو كسر الشيء الرخو ودنّته

(٤) القصيدة ٥٨ - الديوان، البيت ١٧، ص ١٤٤.



الصورة الأولى، عبّرت كمنّا التأود، الوهيض عن نشي والتكسر ودلان المحبوبة، وهو معنى لا نجده في الصورة الثانية<sup>(١)</sup>، التي لا نَعُدُّ فيها أيضاً بعض الإضافات من ذلك تحميل الإبل أحمالاً ثقيلة، فذلك أيضاً لشبهاً<sup>(٢)</sup>..

### آليات التناص:

#### التلميح:

«التلميح» هو الإشارة إلى حدث، أو اسم، أو قصة مشهورة<sup>(٣)</sup>. من دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، إنما يدع للقارئ حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصة، ويعدّ التلميح آلية نكثفية (إيحائية) يعتمد البث فيها الحتمية الثقافية والدينية للقارئ، ولا تتم هذه لآلية إلا كان القارئ غير وع لها.

ولنقرأ قول ابن الدمينة:

وفي عروّة العذريّ إن ميتاً أسنودةً وعمرو بن عجلان الذي قتلت هندا  
هل الحب إلا زفرة بعد رفرء وحراً على الأحشاء ليس له برء<sup>(٤)</sup>

ذكرَ شاعراً اسمين لشخصيتين أدبيتين مشهورتين - هما عروّة بن حزام العذري، وعبد الله بن عجلان النهدى - والقارئ حين يسمع بهذين الاسمين، يستحضر قصّتهما: قصة عروّة الذي أحبّ عفراء منذ صغره، ثم تزوّجت بغيره، فمات حزناً وكمداً<sup>(٥)</sup>، وقصة عبد الله بن عجلان (يرد في أشعر باسم عمرو بن عجلان)، وهو شاعر جاهلي، من عشاق العرب المشهورين الذين قتلهم الحب، وصاحبته ((هند))<sup>(٦)</sup>

(١) ولتلاحظ أن الصورة الأولى في حبيته خاصة، والثانية في مجموعة من القصود.

(٢) وانظر أيضاً تناص لشاعر مع ذاته في المواضع أدنى ١٧، ٨ من القصيدة ٢٥ - الديوان، ص ٤٦ مع البيت ١٠ من القصيدة ١٣ - الديوان، ص ٩٠، والبيتان ١٥، ١٦ من القصيدة ١٢ - الديوان، ص ٣٠ مع الأبيات ١١ - ١٢ من القصيدة ٦١ - الديوان، ص ١٦٠، والبيت ١٨ من القصيدة ٤ - الديوان، ص ١٦ مع البيت ٦ من القصيدة ٣٩ - الديوان، ص ٧٠.

(٣) الكتابة والتناص: عبد الفتاح كيليطو، ص ٢٥.

(٤) المقطعة ٤٣ - الديوان، ١٣٠.

(٥) انظر: أشعر والشعراء، ابن قتيبة، راجعه وأعدّ فهرسه - محمد عبد المنعم عريان، بيروت، دار حياء العلوم ط ٢، ١٩٨٦ م، ص ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١.

(٦) المقصود السابق نفسه، ص ١٨٢.



### التضمين:

يعرف ابن أبي الإصيص المصري التضمين بقوله: «وهو أن يضمّ المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمه»<sup>(١)</sup>

وهذا، برأبي، يقارب ما أشارت إليه جوليا كريستيفا من أن كل نص يتشكل كسيفساء من الاستشهادات والاقتباسات ونحن نعلم المبدعين العرب وشعراءهم، إذا فسرنا هذه الظاهرة على أنها مجرد إحالة أو إشارة، فهي تشمل اقتباس كلمات وتفكيكها، وإعادة صياغتها من جديد، وهو ما يدعى بالنص الاقتباسي المنحور - وهذا هو النصوص الإيجابي القوي المتمثل في إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد. إنه ثمرة نصوص سابقة، أي إعادة إنتاج نصوص سابقة بشكل جديد بحيث تصبح جزءاً منه، ومكوناً من مكوناته، ولكنه لا يعني أن يكررها بالصورة ذاتها، أو يكثرها<sup>(٢)</sup> يقول ابن الدميني

ولو جئت أستسقي شراباً وعنده غيوض روبات لهن جداول  
صدياً لما قاتني شرب وما درت في العام أروى أم إذا عاد قايلاً<sup>(٣)</sup>

ويقول أحد الشعراء:

فلو كانت تموس البحر ليلي صلتنا عن موارده ظمأ<sup>(٤)</sup>

نلاحظ أن بيت هذا الشاعر دخل أبيات ابن الدميني كعنصر بنائي، فتعاقب الصار، وبصهرت كثير من حدود الموجودة بينهما، لأداء لصورة الكلية لنص الجديد.

ويقول ابن الدميني:

ألميم لقد عني عني وأنتني بدائع أخلاق لهن ضرور  
قارتاح أحياناً وجيناً كانتا على كيدي ماضي الشبابة ذريب<sup>(٥)</sup>

(١) تحرير التحرير، تحقيق د. حفتي محمد شرف، القاهرة، ١٩٩٥ م، ص ١٤٠.

(٢) انظر: افتتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص ١١٥.

(٣) المقفلة ٧ - الديوان، ص ٢٠. قابل: العام القيل.

(٤) الخالداني، كتاب الأشباه والظواهر، ج ٢، ص ٦٤. ولم يذكر الخالداني ما هو اسم الشاعر، بل قال: أحد الشعراء. (ولم أحد البيت في ديوان الجنون، أو قيس بن ذريح، أو جميل بثينة...)

(٥) المعصيدة ٥٠ - الديوان، ص ١٠٠. شياة كل شيء: حله. الذريب: الخدد.



ويقول ذو الرمة:

كَأَنَّ سِدَنًا فَارِسِيًّا أَصَابَنِي عَلَى كَيْدِي بِلِ لَوْعَةِ الْحُبِّ أَوْجَعُ<sup>(١)</sup>

لقد منحصر ابن الدمينية بيت ذي الرمة، واحتصره بشطر واحد - هو لشطر الثاني من البيت الثاني - ذي فيه المعنى المراد بأسلوب موجز ومن دون أن يشير إلى هذا التصميم. وهذا يُسمى بالتناسل غير مباشر لأننا إذا كنا لا نعرف الأصل، فقد نتوهم أنه له<sup>(٢)</sup>.

وأخيراً، يقول شعوب:

أَمِينُكَ - أَمِيمٌ - الدَّارُ غَيْرُهَا الْبَلَى وَهَيْفَ بِجَوْلَانِ اثْرَابٍ لُعُوبُ

بِمَاسٍ لَمْ يُصْنَعْ وَلَمْ يُعَسَّرْ ثَاوِيَا هَبَا بَعْدَ جَدِّ السَّيْرِ مِنْكَ غَرِيبُ<sup>(٣)</sup>

في البيت الثاني، يُضمّن ابن الدمينية كلامه المثل المشهور: «هَبَا بَادَارُ غَرِيبُ»<sup>(٤)</sup>

وهكذا رأينا أن شاعرنا ابن الدمينية كان موفقاً في أغلب عصبية ((التناسل)) التي أخذتها مع بصوص الآخرين، بحيث أخذ أحياناً لقصة أو تركباً عادياً ووضعها في سياق يعجب لحسه ولشعرته. وأحياناً كان يغير دلالة النص القديم، ويقلها رأساً على عقب، مما يدل على قدراته الإبداعية..

ونختم بالقول: ((إن هذا التناسل للنص الإبداعى كالأوركسترا الذي لا يُشَمَّ ولا يُرَوَّى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء يكر بأن كل الأمكة تحتويه وإن أعدمه يعني الاختناق))<sup>(٥)</sup>

(١) ديوانه، ج ٢، ص ٧١٢

(٢) متاعه التناسل، د. جلال الحياطة، مجلة الآداب، العدد (١ - ٢)، (٢ - شباط) سنة ١٩٩٨ م، ص ٥٣

(٣) القصيدة ٥٠ الديوان، ص ٩٨، الهيف: الريح الحارة، بساجس: الأرض الخالية من انبيات، مستوية

(٤) موسوعة أمثال العرب، د. هادي بدوي، بيروت، دار الجيل، ط ١، ١٩٩٥ م، ج ٥، ص ٢٧٦ أي ما بها أحد يقصع بكلام

(٥) انظر تحليل الخطاب السردى، معالجة تمكينية سيميائية حركية لرواية (رقاق المدق)، عبد الملك مرناص، سلسلة المعرفة،

١٩٩٥ م، ص ٧٨



## فهرس المصادر والمراجع:

- (١) أدونس متحلاً / دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالة الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مبدوليط، سنة ١٩٩٣م
- (٢) الأسوع الأدبي، نعيم اليافي، العدد ٢٨٨، ملحق قضايا الأدب (التخصص)، ١٩٩٣م
- (٣) أصول علم النفس في الأدب العربي القديم، زهدي جبار الله، بيروت، ١٩٧٨م
- (٤) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد علي مهنا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٦م، ح ١٦ وح ١٧
- (٥) آفاق التناصب: المفهوم و المنظور، محمد خير البقاعي، مطابع لبيثة لمصرية العامة لمكتاب، ١٩٩٨م
- (٦) افتتاح النص الروائي / النص - السياق، سعيد بقطين، اندار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩م
- (٧) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الوالي، ومحمد العمري، المغرب - اندار البيضاء، دار توفال للنشر، ط١، ١٩٨٦م
- (٨) تاج العروس من جواهر لقموس، محمد مرتضى اريبيدي، تحقيق - صاحي عد لباقي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون و لأداب، ط١، ٢٠٠٦م، مج ١
- (٩) تحرير التحرير، ابن أبي الإصع المصري، تحقيق د حفي محمد شرف، القاهرة ١٩٩٥م، دار إحياء العلوم، ط٢، ١٩٨٩م
- (١٠) تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية حركية لرواية رفاق المدى)، عبد الملك مرتضى، سلسلة معرفة، ط١، ١٩٩٥م
- (١١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد معتاح، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر، ط١، ١٩٨٥م
- (١٢) تماخل النصوص، هاس جورج روبشت، تحقيق الطاهر شيمخاوي و رجاء بن سلامة، مجلة الحياة اتوسية، العدد ٥٠، سنة ١٩٨٨م
- (١٣) تشريح النص (مقاربات تشرحية لنصوص شعرية معاصرة)، عبد الله القدامي، بيروت، دار الطليعة، ط١، ١٩٨٧م
- (١٤) التلقي و التأويل (مقاربة نسقية)، محمد معتاح، اندار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م
- (١٥) التناص، تودوروف، تحقيق فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٤٤، ١٩٨٨م
- (١٦) النص في معارضات البارودي، تركي المبيض، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب و اللغويات، المجلد ٩، العدد ٢، سنة ١٩٩١م
- (١٧) التناص مع الشعر العربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام، العدد (١٠ - ١١ - ١٢)، سنة ١٩٩٤م
- (١٨) حداة السؤال، محمد بنيس، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر، ط١، ١٩٨٥م
- (١٩) الخطيئة و انكفير (من النبوة إلى التشرية)، عبد الله القدامي، جدف السعودية، كتاب الادي الثقافي، ط١، ١٩٨٥م
- (٢٠) ديوان ابن السبعة، أبو العباس ثعلب و محمد بن حبيب، تحقيق أحمد راتب النفاخ، القاهرة، دار العروية، ط١
- (٢١) ديوان أبي تمام، تعلیم و شرح د. محيي الدين صبيحي، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧م
- (٢٢) ديوان امرئ القيس، تحقيق، محمد أبر الفضل إبراهيم، مصر، دار المعرف، ١٩٥٨م
- (٢٣) ديوان بشار بن برد، شرح محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، مطبعة لحة التألف و الترجمة و النشر، ١٩٥٥م



- (٢٤) ديوان سي الرمة، أبو العباس ثعلب، شرح أحمد بن حاتم لياهلي، تحقيق د. عبد القدوس أبو صالح، بيروت، مؤسسة الإيمان لتوزيع والنشر والطباعة ١٩٨٢م (الديوان في ثلاثة أجزاء)
- (٢٥) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ١٩٦١م.
- (٢٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم وشرح فكري مايو، بيروت، عالم الكتب، ط ١، ١٩٩٧م
- (٢٧) ديوان السابغة لديباني، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ط ٣، ٢٠٠٣م
- (٢٨) شرح ديوان كعب بن زهير، أبو سعيد السكري، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠م
- (٢٩) شعر ابن ميادة، جمعه وحققه د. حنا جميل حنّاد، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٢م
- (٣٠) شعر أبي حبة النميري، تحقيق د. يحيى الجبوري، دمشق، مشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٥م
- (٣١) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، راجعه وأعد فهرسه: محمد عبد المنعم عريان، بيروت.
- (٣٢) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، بيروت، دار التنوير، ط ٢، ١٩٨٥م
- (٣٣) في أصول الخطب السقدي الخلد، ت. دوروف و. حرون، تحقيق د. أحمد مديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٢، ١٩٨٩م
- (٣٤) القاموس المحيط، عبد الدين السيوري، مصر، المكتبة سحرية العسكري، ١٩٠٣ م
- (٣٥) كتاب الأشياء و التظائر، أبو بكر، و أبو عثمان أبي هاشم (خالد)، تحقيق محمد يوسف، القاهرة، مطبعة نجمه للتأليف و الترجمة و النشر، (١٩٥٨م) و (١٩٦٥م) ط ١، ٢٠٠٣م
- (٣٦) كتاب الصدعتين، أبو هلال العسكري، الأستانة، مطبعة محمود بك، ط ١، ١٣١٩هـ
- (٣٧) لسان العرب، جمال الدين (ابن منظور)، مصر- القاهرة، دار المعارف،
- (٣٨) متاهة التناص، جلال الحياط، مجلة الآداب، العدد (١٠٢)، (ك ٢٠- شياص)، سنة ١٩٩٨م
- (٣٩) مدخل الجامع النص، جيزار جببيت، تحقيق عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بالاشتراك مع دار توبقال للنشر.
- (٤٠) مصطلحات النقد العربي لسماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، مولاي علي بو خاتم، دمشق، مشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م
- (٤١) مقاميم الشعرية، حسن ناظم، انبار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤م
- (٤٢) موسوعة أمثال العرب، إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الجيل، ط ١، ١٩٩٥م، ج ٥
- (٤٣) النقد الأدبي، ل. برونل و. آخرون، تحقيق د. هسي وصفي، القاهرة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، ط ١، ١٩٩٠م
- (٤٤) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة و النشر (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب)، السفر الأول
- (٤٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، أنفاسي الجرحاني، تحقيق أحمد عارف اريس، صيدا، مطبعة الحرفان، سنة ١٣٣١هـ



## التناص في شعر ابن الرومي

نعيمة بوزيدي

جامعة سعد دحطب البليدة

تنبه العرب إلى موضوع التناص، حينما تحدثوا عن قضية السرقات، وخصّصوا بالذكر سرقة المعاني ورواها أنه باب، لم يسلم منه، ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منها، فقال ابن رشيّق: «وهذا باب مشعّح حدّا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منها»<sup>1</sup>. وهذا إقرار منهم، بأنّ النصّ يتناص مع نصوص كثيرة، مهما حاول صاحبه أخذ الحذر، ولكنّهم عرّوا هذا التناص إلى المصطلح السلبي «السرقات»، فقال «الأمدي» - «أنّ من أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كسر مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابا ما تعرّى منه متقدم، ولا متأخر»<sup>2</sup>.

وقد دأب الشعراء على العودة إلى التراث، الذي يتشكل رافدا هاما من روافد الحركة الشعرية، فلا يوجد نص شعري يرى وصاف ونقي لم يعتمد فيه منشئه على نصوص سابقة. وهذا ملمح مهم من الملامح التي تحكّش عن تناسل النصوص وتحكّاثها، وقد اتخذت العودة إلى التراث أشكالا متعددة ومختلفة، فمن الشعراء من أعادوا التراث إعادة حاملة لا حياة فيها، وحشدوا في أشعارهم أقوالا لشعراء قدماء، ومنهم شعراء حاولوا أن يستفيدوا من التراث، وأن يوظفوه بوظيفا حيويا، ومنهم من اعتمد على التراث وأحضره لتجربته، وطوّره وزاد عليه، وأظهره بمظهر جديد يؤكد على أنّ التراث مصدر مهم عند قراءته قراءة دقيقة، وجديدة تربط بين القديم والجديد، «ومقولة التناص تنطبق انطباقا تاما على قضيتي الاقتباس والتضمين، فهما مفهومان داخلان في موضوع التناص، الذي هو» تضمين نص لنص آخر، أو استدعاؤه، أو هو تفاعل خلاق بين النص المستحضّر، والنص المستحضّر، فالنص ليس إلّا توالدا لنصوص سبقته»



والتناص الصادر عن وعي، «هو ذلك التناص الذي يقصد إليه الشاعر أو الكاتب قصداً، ويعرف مصدره، ويستخدمه استخدماً فنياً له عايته ووظيفته»<sup>4</sup>. سيحاول هذا المقال أن يقف عند ظاهرتين في شعر ابن الرومي<sup>5</sup>، طاهرة الاقتباس، وظاهرة التضمين ومما لاشك فيه أن هاتين الظاهرتين تعودان إلى موضوع علاقة الشاعر بالتراث، واستلهامه له، وتوظيفه إياه في شعره، «فهما تكشفان عن تفاعل الجديد مع القديم أو العكس»<sup>6</sup> وذلك لأن التراث يظل معينا ينهل منه الشعراء إذا ما رأوا أن ذلك يجعل شعرهم أكثر ثراء.

وقبل الحديث ومناقشة وظيفة هاتين الظاهرتين في شعر ابن الرومي يجدر بنا التعريف بهذين المصطلحين : فالأقتباس لغة مأخوذ من قبس «ويقال قبست منه نارا، أقبس قيسا، فأقبسني أي أعطاني، واقتبست منه علما أي استفدته»<sup>7</sup> أما في المعنى البلاغي فالأقتباس «هو أن يصم الكلام شيئا من القرآن الكريم، والحديث، ولا ينفه عليه للعلم به»<sup>8</sup> فالأقتباس هو شكل من أشكال تعامل الشعراء مع النص القرآني، وهذا التعامل يكشف عن نظر الشعراء إلى أن القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميزة

أما التضمين لغة «فهو مأخوذ من ضمّن، وصمّر الشيء أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع، والميت القبر، وكلّ شيء جعلته في وعاء فقد صمّنته إياه»<sup>9</sup> أما في المعنى البلاغي فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو التقسيم فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثل»<sup>10</sup>.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض البلاغيين كانوا قد أدخلوا الاقتباس في دائرة التضمين، وبهذا يكون الاقتباس داخلاً في مفهوم التضمين، ولا حاجة عندئذ إلى الفصل بين المفهومين، فقد عرف بعض البلاغيين التضمين قائلين «هو أن يصمّن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو آية، أو معنى محرداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة»<sup>11</sup>.

وقد فضلنا الفصل بين هذين المفهومين، وذلك يعود إلى أن البلاغيين الذين أدخلوا الاقتباس في دائرة التضمين هم من البلاغيين المتأخرين، وأن كل



مفهوم من هذين المفهومين متخصص في جانب من الجوانب التي يعود إليها الشاعر ويدخلها في شعره.

ولما كان غرض الشعراء من الاقتباس تقوية الكلام، لم يكن بد من تقويته بما هو أشرف، واقتباس ابن الرومي من القرآن لكثير، والأمر اللافت للنظر في اقتباساته أنه لم يعمد إلى اقتباس آية بكاملها إلا قليلا كقوله<sup>12</sup> : لمجزوء الرجز!

### تسيل مستميرة بأي ذنب قتلت

نلاحظ أن الشطر الثاني هو الآية التاسعة من سورة التكويد (بأي ذنب قتلت)، بل يأخذ جزءا منها، ويدمجه في شأيا شعره، محاولا أن يوظف هذه الاقتباسات توظيفا يكشف عن وعي متميز يقول<sup>13</sup> : المتسرح والبسيط!

كثيْمَةٌ فِي النَّبَاتِ وَافِرَةٌ      أَوْفَتْ عَلَى طَوْلِهِ بِأَشْبَارِ  
وَلَحِيَّةٌ ذَاتُ أَصْوَاهِ وَأَوْتَارِ      مِنْهَا يُحَاكُ أَكَاثُ الْبَيْتِ وَالْدَّارِ

نستشف أنه اقتبس المعنى من قوله تعالى من سورة النحل الآية 80 (وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الْأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَاهِهَا وَأَوْتَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَكَاثًا وَمَتَاعًا إِلَى حِينٍ). ورغم أن الآية تحمل معنى إيجابيا فإن الشاعر اتخذ هذه الآية لهجاء أصحاب اللحي، وجعل دلالتها سلبية، «ومن هنا ينبعي أن لا يفهم الشاخص على أنه تماثل دائما، وإنما قد تتحول دلالة النص الأصلي، وتتخذ بعدا جديدا»<sup>14</sup>.

واتخذ ابن الرومي من الاقتباس أداة استطاع بواسطتها أن يقرب الأمور إذ قال<sup>15</sup> : (الوافر)

وَبَابًا لِلْمَصِيرِ إِلَى أَوَانٍ تَفْتَحُ فِيهِ أَبْوَابُ السَّمَاءِ

فأشار إلى قوله تعالى في سورة غافر الآية 13. (هُوَ الَّذِي يُرِيكُم آيَاتِهِ وَيُنَزِّلُ لَكُم مِّنَ السَّمَاءِ رِزْقًا ...) وكان يسعى لاستحضار بعض الآيات القرآنية،



ويستلهمها، ويوظفها في شعره لكي يدين الواقع، ويبقده بصورة مؤثرة تحرك  
التموس كقوله<sup>16</sup> : [الحفيضا]

أَنْزَلَ اللَّهُ هِيَ التَّابُزُ بِالْأُذْ قَابِ نَهْيًا فَافْعَشُوا التَّلْقِيْبَ

اقتبس من قوله تعالى في سورة الحجرات، الآية 1 : (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا  
لَا يَسْخَرُ قَوْمٌ مِّنْ قَوْمٍ عَسَىٰ أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِّنْ نِّسَاءٍ عَسَىٰ أَن  
يَكُنَّ خَيْرًا مِنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِاللِّقَابِ بَشَرِ الْإِسْمِ الْفُسُوقُ  
بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ)

وقال<sup>17</sup> : [الوافرا]

سَأَصْبِرُ مُوقِنًا بِوُفُورِ حَظِّي وَأَجْرُ الصَّابِرِينَ بِأَلَا حِسَابِي

أخذ هذا من قوله تعالى في سورة الزمر، الآية 10: (قُلْ يَا عِبَادِ الَّذِينَ  
آمَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمُ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا  
يُؤَقِّبُ الصَّابِرُونَ أَجْرَهُمْ بِغَيْرِ حِسَابٍ )، وكان كثيرا ما يشير إلى القرآن  
الكريم كقوله<sup>18</sup> : [الخفيف]

قُلْ كَمَا قَالَ يُوسُفُ الْخَيْرُ. يَا يُوسُفُ لِلْمُرْتَجِيكَ لَا تَثْرِيْبًا

فيشير إلى قوله تعالى في سورة يوسف الآية 92 حكاية عنه (قَالَ لَا  
تَثْرِيْبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ)

نلاحظ أن الاقتباس لدى ابن الرومي كان موجها لخدمة رؤيته وموقفه،  
وكان يرى في النص القرآني مبعها مهما، قادرا على أن يكسب شعره خصوصية  
وثراء، وذلك من خلال ما تحمله الآيات من طاقات إيحائية، وإشارات تخدم غرض  
الشاعر، وتكشف عن محور رؤيته الأساسية، فهو يستلهم ما من شأنه أن يثير  
القارئ، ويجعله أكثر تفاعلا مع النص، فقال يهجو البين<sup>19</sup> : [مخلع البسيطا]

يَا مُسْلِمُونَ انْفَرُوا جَمِيعًا إِلَيْوُا وَانْفَرُوا ثَبَاتَ

ونظر في هذا البيت إلى قوله تعالى في سورة النساء الآية 71 :  
( يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا خُذُوا حِذْرَكُمْ فَانْفِرُوا ثَبَاتًا أَوْ انْفِرُوا جَمِيعًا). وأخذ ابن  
الرومي بعض الصور من القرآن، كقوله في رثاء "ستان"، وهو يشير إلى عدوة  
صوتها<sup>20</sup> : [المنسرح]



كَأَنَّ دَاوُودَ كَانَ يَوْمَئِذٍ      يَتْلُو زَيْورًا مَلَيْنَ الزُّبُرِ

فقد اقتبس الصورة من قوله تعالى في سورة الإسراء، الآية 55 (وَرَبُّكَ أَعْلَمُ  
بِمَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَقَدْ فَضَّلْنَا بَعْضَ النَّبِيِّينَ عَلَى بَعْضٍ وَآتَيْنَا دَاوُودَ  
زَيْورًا)

ومما يلاحظ على اقتباسات ابن الرومي الكثيرة أنها جاءت حزئية  
ولمحة وذكية، بشكل يفتح عالما من التفسيرات، وأن عدم التزام الشاعر بنقل  
الآية كاملة يعود إلى تدخل الشاعر في توجيه ما يقنيسه لخدمة موقفه، الذي  
يريد أن يعبر عنه، « كما أن طبيعه الشعر العمودي ربما لا تحتمل استحضار  
الآية كاملة؛ لأن الشاعر يكون فيها محكوما للوزن والقافية »<sup>21</sup>.

كما اقتبس ابن الرومي من الحديث النبوي الشريف أيضا، مثال قوله<sup>22</sup>

. [المقارب]

وَكَمْ لَمَعَتْ خِلْتُهَا رَوْضَةً      هَالَفَيْتُهَا دَمَّةً مُغْشَبَةً

اقتبسه من قوله عليه الصلاة والسلام: «إياكم وخصراء الدمن»، وقال

في القاسم بن عبيد الله<sup>23</sup>: [الخفيف]

وَإِذَا مَا مَخَابِرُ النَّاسِ غَانَتْ      عَنْكَ فَاسْتَشْهِدِ الْوُجُوهَ الْوَضَاءَ

اقتبس من قوله عليه الصلاة والسلام: «ابتغوا الخير عند حسان

الوجوه»، وقال الشاعر<sup>24</sup>: [البسيط]

فِي هَذِهِ الدَّهْرِ كَافِرٍ مِنْ وَقَائِعِهِ      وَالْعُمْرُ أَفْذَحُ مِيرَاةٍ مِنَ الْوَصَبِ

أخذه من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: « كفى بالسلامة داء »،

وقال أيضا<sup>25</sup>: [الخفيف]

وَأَسْتَحِبُّ الْإِحْفَاءَ فِيهِنَّ وَالْحَدَّ      قَى مَكَانِ الْإِعْفَاءِ وَالْتَوَفِيرِ

فهو يشير في الشطر الثاني للحديث النبوي «حفوا الشوارب وأعفوا

اللعى»، ونلاحظ أن اقتباس الشاعر من الحديث النبوي قليل إذا ما قيس  
بأقتباسه من القرآن الكريم.

ويشكل التضمنين محورا آخر من المحاور التي تظهر تعامل الشاعر مع

التراث، وقد عرف الشعراء التضمنين منذ القديم، واستعاروا أشعارا، وأدخلوها



في أشعارهم، ولم يقصر ابن الرومي تضميناته على زمن أدبي دون آخر، فقد ضمّن من الشعراء الجاهليين، وحتى العباسيين، وظهر في شعره تضمين غير محور،» ويقصد من هذا أن يستحضر الشاعر صدر بيت، أو عجزه، أو بيتا كاملا. وهو قليل دون أن يحدث أي تغيير يذكر، «وهذا يدل على أن وعي الشاعر قد رافقه أثناء عملية التضمين»<sup>26</sup>. فقد قال النابغة<sup>27</sup> : (الطويل)

عَلَيَّ لَعْمَرٍ وَنِعْمَةٌ بَعْدَ نِعْمَةٍ      لَوَالِدِهِ لَيْسَتْ بِذَاتِ عَقَارِبِ

وقال ابن الرومي<sup>28</sup> : (الطويل)

عَلَيَّ لَعْمَرٍ وَنِعْمَةٌ بَعْدَ نِعْمَةٍ      لَوَالِدِهِ لَيْسَتْ بِذَاتِ عَقَارِبِ

فالشاعر أخذ البيت كله وحاء في زهر الآداب أن ابن الرومي أخذ من

قصيدة بهرام جور بنصها<sup>29</sup> : (المجتث)

تَأْمَلُ الْعَيْنُ عَيْنٌ وَلَيْسَ فِي الْحَقِّ رَبُّ

وَكُلُّ خَيْرٍ وَشَرٍّ خَلْفَ الْعَوَاقِبِ عَيْنٌ

وقال ابن الرومي<sup>30</sup> : (المجتث)

تَأْمَلُ الْعَيْنُ عَيْنٌ وَلَيْسَ فِي الْحَقِّ رَبُّ

وَكُلُّ خَيْرٍ وَشَرٍّ خَلْفَ الْعَوَاقِبِ عَيْنٌ

ومعنى ذلك أن التجارب الإنسانية قد تستمر على اختلاف الزمان والمكان، وابن الرومي قد أحيا تجربة الشاعر الذي سبقه، كما قد تكون رؤية كل منهما متشابهة ومنسجمة، «من هنا تكمن أهمية التناص وقد قال أبو نواس<sup>31</sup> : (الكامل)

عيون من لجين شاخصات      بأبصارهن الذهب السبيك

على قضيب الزيرجد شاهدات      بأن الله ليس له شريك

وقال ابن الرومي<sup>32</sup> : (الكامل)

ذهبَ الْعُيُونُ إِذَا مَثَلَتْ لَنَا دُرُّ الْجُفُونِ زَبَرْجَدِ الْقُضْبِ

واستمد ابن الرومي بعض العبارات واستعملها دون تصرف يذكر كما لو كانت من الرصيد اللغوي المشترك على أن «قبح الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بطلعه كله أو أكثره»<sup>33</sup>. وقد يدل هذا على سعة اطلاعه، لأن التضمين لم يكن



في شعره شيئاً رائداً، أو مجرد اختبار لمقدرته في تحريب ما يحفظ. فإن الرومي كان يعي النص الذي يصمّنه لذلك جاءت تضميناته منسجمة في سياقها، وتظهر قدرة الشاعر عندما يستطيع أن يوظّف ما يستلهمه من النصوص الأخرى توظيفاً فنياً، وذلك أن يجعل النص المستعار جزءاً من لبنات نصه مدمجاً معه، ورافداً له، ومن هنا فهناك صعوبة تتعلق بقضية التضمين «وهذه الصعوبة تكمن في مدى قدرة الشاعر وهو يضمّن شعره سواء أن يجعل ذلك البيت المضمن جزءاً من بنية القصيدة، ومدى يمكنه من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر إحاطته بما ضمّنه من أبيات سواء»<sup>34</sup>.

ومما يلاحظ أن معظم تضمينات ابن الرومي كانت تقوم على استعاراته صدور الأبيات أو إعجارها ويبدو أن هذا يكمن في أن الشاعر كان يتخذ مما يصمن مرتكزاً ينطلق من خلاله ليعبر عن تحرّته الخاصة. ومعاناته، وقد أشع الشاعر هذا المنهج بوعي خاص به. لذلك كان يستحضر الموقف التراثي ثم يبعث في ذلك الموقف حياة جديدة، وهنا تكمن أهمية لتأصّل في قدرة الشاعر على نقل النص الأصلي إلى نص جديد مغاير لحقيقة النص الأصلي، فلم يعد ابن الرومي قصيدة النابعة مثلاً وإنما أعاد إنتاجها، وإنّ إعادة الإنتاج تصبح عملية واعية قادرة على أن تكشف عن تداخل النصوص بعضها من بعض وتفاعلهما<sup>35</sup> فقد قال النابغة<sup>36</sup> : [الخفيف]

كَلَيْتَ لِي لَهْمٌ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٌ      وَلَيْلٌ أَقَاسِيُو بَطِيءُ الْكَوَاصِبِ

وقال ابن الرومي<sup>37</sup> : [الخفيف]

وَمِنْ أَجْلِ مَا رَأَى مِنَ الْبَيْنِ قَوْلُهُ كَلَيْتَ لِي لَهْمٌ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٌ

فاستمد الشاعر الشطر كله، لكنّ النابغة كان حديثه في البعد المتعب إذ بدأ قوله «كَلَيْتَ لِي لَهْمٌ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٌ» في حين أن ابن الرومي أكد أن ما يحيف من البعد هو التذكير فيه.

ولقد كشفت كثير من نماذج التضمين في شعر ابن الرومي عن قدرته على امتصاص النص التراثي، وجعله مدمجاً مع نسيج قصيدته، أو أبياته فهو لا



ينسخ القديم، وإنما يوظفه من أجل إثبات الرؤية التي يعتقها الشاعر، ولو لم يكن النص القديم قادراً على الإقصاص عن رؤية الشاعر لما لحأ الشاعر إلى استلزام هذا النص وكان التضمين عند ابن الرومي محاولة حادة للإفادة من مواقف الشعراء السابقين، فهو عندما يستطلق النص القديم فإنه يستطلقه؛ لأنه يرى فيه نفسه وقد منح التراث شعر ابن الرومي حياة وخصوبة، وهذا شاهد على تفاعل النصوص وتداخلها.

وظهر في شعر ابن الرومي التضمين المحوّر، ويقصد بهذا، ذلك التضمين الذي خضع للتحويل لسبب من الأسباب، وقد يتوقع المرء أن وراء هذا التحويل دافعا، يتصل بموقف الشاعر، أو رؤيته، ولكن الحقيقة غير ذلك ومن هنا يمكن إعادة أسباب التحويل في تضمين ابن الرومي إلى ثلاثة أسباب :

1. الوزن : لاشك أن الوزن يلعب دورا في تحويل البيت المضمن، فمن أجل أن يخضع الشاعر ما يصمم في شعره من أبيات للوزن، فإنه يلجأ إلى تغيير في كلمات الأبيات

2. الذاكرة : مهما لاشك فيه أن الشاعر يعتمد في أحيان كثيرة على ذاكرته الشعرية، فهناك أشياء تكون قد علقت بذهنه، وذلك لتأثيرها في نفسه تأثيرا عميقا، وهناك أشياء تمر مرّ لسحاب، ولا يعلق منها شيء بالذاكرة، ففي أحيان كثيرة يعتمد الشاعر على محفوظة وذاكرته، والدليل على ذلك أن الشاعر يحوّر في بعض الأبيات أو أنصافها تحويرا لا يخضع للوزن، ومع ذلك تبرز قضية الذاكرة في التضمين.

3. طبيعة ابن الرومي، وتطيره، وموقفه من الناس . ولم يجرّد التضمين المحوّر من قيمته الوظيفية، بل ظلّ ينقل للقارئ إحساس الشاعر، وتفاعله مع النص القديم.

وذكر "العسكري" : إن من هليح حسن التباع ما وقع بين ابن الرومي، وبين أبي حية النميري فيما قاله في زينب أخت الحجاج حيث قال هذا الأخير:

فَهْنِ اللَّوَاتِي إِنْ بَرَزْنَ قَتَلْنَنِي      وَإِنْ غَبْنَ قَطَعْنَ الْحَشَا حَسَرَاتِي



فتبعه ابن الرومي فيه فقال: (الكامل)

ويلاه إن نظرت وإن هي أعرضت      وقع السهام ونزعهن اليم

بلاحظ أن ابن الرومي أتى بمعنى البيت كاملاً في نصف بيت وأجاد بالاختصار التلخيص في قوله: "وقع السهام ونزعهن اليم" وهذا أكسب البيت حمناً على حسن<sup>38</sup>.

نستنتج أن ابن الرومي كان في بعض الأحيان، لا يتشرب النص القديم تشرباً تاماً، وإنما ينتزع هذا النص من سياقه، ليضعه في سياق جديد مغاير لسياقه الأصلي، وهذا شاهد على البراعة والقدرة التي تمتع بها الشاعر؛ بحيث تظهر تضميناته منسجمة مع القصيدة وكأنها جزء منها، ولقد شهد لابن الرومي أكثر من واحد من النقاد، بحسن اتباعه، وإحاطته بالأخذ، إما باختصار موفق وغير مغل، أو زيادة موضحة، تكسبه نوعاً من المحاسن.



## الهوامش

- 1 ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتفصيل وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية، القاهرة، ط4، 1972، ج2، ص250.
2. الآمدي (أبو القاسم بن يحيى) : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1961، ص326.
- 3 سامح ربابعة (موسى) : التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط1، 2000 ص 95
4. السنجالوي (إبراهيم) . دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس، مجلة جامعة دمشق، العدد 11، 1988، ص55
- 5 والشاعر هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج أو حرجيس أو جرجس مولى عبدة الله بن عيسى بن جعفر بن المنصور بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب، ثاني الخلفاء العباسيين ولد في بغداد، في الموضع المعروف بـ"العقيفة" و"درب الحتلية"، في دار بإزاء قصر عيسى بن جعفر بن المنصور في الثاني من رجب يوم الأربعاء عام 221 وتوفي عام 283 وعُرف بابن الرومي. للاستفادة بطر يوردي (نعيمه) . مظاهر الصراع في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2009/2010، الفصل الأول
6. سامح ربابعة (موسى) : المرجع السابق، ص75
7. اللسان مادة هبس
- 8 القرويي - شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرحه محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1982، ص200
- 9 ابن منظور (أبو الفصّل جمال الدين محمد بن مكرم) لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت، 1968، مادة ضمن
10. ابن رشيق : العمدة، ج2، ص84



11. ابن أبي الأصبغ : تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن  
،تحق/حفني محمد شرف، القاهرة، 1963، ص140
12. ديوان ابن الرومي،تحق/ حسين نصار، دار الكتب،ج1، ط2، 1993، ص358
13. المصدر نفسه، ج3، ص1128
14. سامح ربابعة(موسى) : التناص في نماذج من الشهر، ص77
15. ديوان ابن الرومي: ج1، ص56
16. المصدر نفسه، ج1، ص41
17. المصدر نفسه، ج1، ص264
18. المصدر نفسه، ج1، ص243
19. المصدر نفسه، ج1، ص280
20. المصدر نفسه، ج3، ص922
21. سامح ربابعة(موسى) . التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص83
22. المصدر نفسه، ج1، ص147
23. المصدر نفسه، ج1، ص80
24. المصدر نفسه، ج1، ص190
25. المصدر نفسه، ج3، ص928
26. سامح ربابعة(موسى) : التناص في نماذج من الشهر، ص86
27. ديوان النابغة، جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية،  
1976، ص44
28. ديوان ابن الرومي، ج1، ص220
29. الحصري( أبو إسحاق إبراهيم بن علي) زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق وشرح  
وضبط زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ج2، ص612
30. ديوان ابن الرومي، ج1، ص146
31. ديوان أبي نواس، تحق/ بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة للطباعة، بغداد،  
1980، ص275
32. ديوان ابن الرومي، ج1، ص148



33. العسكري(أبو هلال) الصبعتين الكتانة والشعر،تحق/علي محمد البجاوي  
ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952 ص235
34. عبيد (رجاء) : لغة الشعر : قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف،  
الإسكندرية، 1985، ص29
- 35 رابعة(نوسى) . ظاهرة التضمين البلاغي ،دراسة في تضمين الشعراء العرب  
القدماء لمعلقة امرئ القيس، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 14 ، العدد2، 1996 ، ص57
36. ديوان النابغة ، ص43
- 37 ديوان ابن الرومي، ج1، ص220
- 38 مفتاح (محمد) . تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، دار التنوير،  
بيروت، ط1، 1985، ص121



## التناص في شعر ابن زيدون

بقلم: عبد الله غليس \*

## التناص

ظهر مصطلح التناص في المرة الأولى على يد الباحثة "جوليا كرسيتيفا" في نهاية الستينات من القرن العشرين، فقدمت تأطيراً مفهوماً لهذه الفكرة في مقال لها عن "ميخائيل باكتين" صدر عام ١٩٦٦م بعنوان "الكلمة والحوار والرواية"، وفي مقالات وكتب أخرى ظهرت بعد هذا التاريخ حتى أوائل السبعينات، وقد كان لهذه المقالات دور معرفي مهم في تدشين المصطلح والفكرة معاً. ويبرز التناص عند كرسيتيفا في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتلور كعمل نصي، ولا يمكن تحديده عندها إلا بإدماج كلمة أخرى، وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام لنص ليعدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيط عليه منها. وبذلك يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى<sup>١</sup>، أي أنه عملية نقل أو اقتطاع أو تحويل لتعبيرات سابقة أو متزامنة<sup>٢</sup>.

ثم توالت بعد ذلك البحوث والدراسات محاولة كشف الالتباس المفهومي الذي يكتنف هذا المصطلح، حتى وصفه بعد ذلك "هاوثورن" Hawthorn في معجمه عن النظرية الأدبية المعاصرة بأنه: "علاقة ما بين نصين أو أكثر لديها (أي تلك العلاقات) فاعلية على الطريقة التي تتم من خلالها قراءة المتناص، والمتناص هو ذلك النص الذي يتردد أو يتوطن حضور نصوص أخرى داخله"، وإذا كان "هاوثورن" لم ينص على التشابه أو حتى التطابق

\* باحث من الكويت.

١- انظر.

- لتناص، لنظرية والممارسة، د. مصطفى بيومي، النادي الأدبي بالرياض، ١٤٣١/ ٢٠١٠، ط١، ص ١١، ١٧، ١٨.

- صندوق الدنيا للمازني، دراسة نظرية تطبيقية في الأسلوب و التناص، د. محمد عبد نعال محمد محمود، بحث منشور في كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات لنحوية (العربية بين نحو الجملة ونحو النص)، كلية دار العلوم، القاهرة، ٢٠٠٥، ج ٢، ص ٧٢٢.



بين النص ومصطلحات أخرى تعني بالعلاقة بين النصوص، فإن هاريس Harris - في معجم مفاهيم النقد الأدبي والنظرية يقرر أن التناص ينطوي على خمسة مفاهيم منها أن يكون مرادفا للإبداع أو الإلمح والذي يمكن أن يتم إدراجه بوصفه شكلا مقيدا للتناص، والإبداع كما ينص هاريس في معجمه أيضا هو: استدعاء شخص، أو شخصية، أو مكان، أو حدث، أو فكرة، أو قطعة من نص ما عن طريق الاقتباس (على وجه التحديد أو على وجه التقريب) هذا الاستدعاء أو الإيحاء يكون مقصودا لتوجيه القارئ إلى أن يُستخر جهوده إلى مظهر في لمرجعية لكي يصل إلى نقطة تأصيل النص.

ثم جاء بعد ذلك "وارتن" Worton و"ستيل" Still نيعرفا التناص بمعنى متسع في كتابهما "التناص:

النظريات والممارسات" ويؤكد أن هذه الظاهرة: "بشكل ما، قديمة قدم المجتمع الإنساني، وبناء عليه، بطريقة بديهية، فإننا يمكن أن نجد نظريات التناص حيثما كان هناك خطاب حول النصوص، وذلك لسببين، أولهما: أن المفكرين كانوا على وعي بالعلاقات النصية، وثانيهما: أن معرفتنا بالنظرية تجعلنا بوصفا قراء متحمسين لإعادة قراءة نصوص المصادر الخاصة بنا على هذا الضوء"<sup>٢</sup>. ويعتد ذلك شاع مفهوم التناص في الأدب الغربي وأصبح ظاهرة نقدية جديدة وحديثة بالدراسة و لاهتمام

كما أن إدخال دي بوجراندي هذه الظاهرة ضمن معايير النصية<sup>٣</sup> جعل الاهتمام بهذه الظاهرة يزداد ويأخذ اتساعا أكبر، وهو الذي عرّف التناص بأنه: "يتضمن العلاقات بين

٢ التناص، النظرية والممارسة، د مصطفى بيومي، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١٠م، ط ١، ص ٢٦، وانظر ص ١٨، ١٩، ٢٠.

٣ يُعرف روبرت ألاندييوجراندي Robert Alan de Beaugrand وولمجانج أولر جدريسلار Wolfrang Uhrch Dresslar النص بأنه حدث تواصل يلزم لكونه نصا ألت توافر له سبعة معايير لنصية مجتمعة، ويرول عنه هذا الوصف إذا تحلف واحد من هذه المعايير، وهي: السبيل، والحبس، والقصد، والقبول، والإعلام، والمقامة، والتناص. انظر: النص والخطاب والإجراء ل روبرت دي بوجراندي، ترجمة د تمام حسن، عالم الكتب، مصر، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٠٣ و انظر نحو أجرومية لنص الشعري، من كتب (في البلاغة العربية والأسلوبية السنية) د سعد مصوح، عالم الكتب، القاهرة، ط ٢، ٢٠١٠م، ص ٢٢٥، ٢٢٦.



في العصر الحديث انتقل الاهتمام  
بالتناص إلى الأدب العربي مع  
جملة ما انتقل إلينا من ظواهر  
نقدية ولسانية غربية ضمن  
الاحتكاك الثقافي، ولكن الباحثين  
العرب اختلفوا في ترجمة  
مصطلح التناص.

معنى سبقه إليه المتقدم من غير  
أن يلمّ به، ولكن كما وقع للأول  
وقع للآخر، وهذا أمرٌ عرفتُه من  
نضبي، فلست أمّترى<sup>٥</sup> هيه، وذلك  
أنّي عملتُ شيئاً في صفة النساء؛  
سفرن بدوراً وانتقن أهلة

وطننتُ أني سيقنتُ إلى جمع هذين  
التشبيهين في نصف بيت، إلى أن  
وحدته بعينه لبعض البغداديين،  
فكثرت تعجبي، وعزمتُ على ألا  
أحكم على المتأخر بالسُرق من  
المتقدم حكماً حتماً<sup>٦</sup>. ثم تجده  
لا يرى في "تداول المعاني" شيئاً،  
وليس على أحد هيه عيبٌ إلا إذا  
أخذته بلفظه كله، أو أخذه فأفسده  
وقصّره هيه ههمن. تقدمه<sup>٧</sup> كما أن  
أبا هلال العسكري يوصي بإتقان  
توظيف المعاني القديمة فيقول:  
"والحاذق يخفي ديبه إلى المعنى،  
يأخذه في سُترة فيحكم إليه بالنسب  
أكثر من يمر به<sup>٨</sup>، وينقل أبو هلال

نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به  
وقعت في حدود تجربة سابقة.  
سواء بواسطة أم بغير واسطة"<sup>٩</sup>.  
كانت هذه لمحة بسيطة عن نشأة  
مصطلح التناص في لعرب، وبعض  
التعريف العربي لهذه الظاهرة، أما  
في اللغة العربية فالحق أن التراث  
العربي لم يكن غابلاً عن هذه  
الظاهرة وإن لم يسمها باسمها، فقد  
تحدث عنها أبو هلال العسكري (ت  
٣٩٥هـ) فسمّاها: "حُسن الأخذ"،  
و"حل المنظوم" و"تداول المعاني".  
ثم إنه يرى أن التناص قد يحدث  
صدفة! يقول: "وقد يقع للمتأخر

٤ - النص والخطاب والإجراء لروبرت دي بوجراند، ص ١٠.

٥ - أمّترى. أشك.

٦ - كتاب تصانيع الشعر والكتابة، لأبي هلال العسكري، علي البجاوي، ومحمد أبو  
نصير إبراهيم، طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٧١م، ص ٢٠٢، ص ٢٠٣.

٧ - السابق، ص ٢٠٣.

٨ - السابق، ص ٢٠٤.



قول أحدهم: من أخذ معنى فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه<sup>٩</sup>.

وفي منتصف القرن الرابع درج مصطلح السرقات الأدبية في إطار نقد الشعراء المحدثين وتتبع أنساب النصوص، فها هو ابن وكيع (ت ٣٩٣هـ) لا يسمي هذه الظاهرة إلا سرقة. ولكنه عدد وجوها تفقر ذنب السارق - كما يقول - منها: استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل، ونقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه<sup>١٠</sup>.

أما القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) فقد توسع في هذه الظاهرة وقسمها وفرق بين السرقة والإغارة، والاختلاس، والمُشترك، والأخذ، والنقل<sup>١١</sup>. ومن بعده تحدث عنها أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ)

٩- السابق، ص ٢٠٣.

بعد أن استقرت الدراسات الحديثة على تسمية هذه الظاهرة بالتناص، كانت المشكلة بعد ذلك في تعدد تعريفاته، فيعرفه الدكتور صلاح فضل بأنه عملية استبدال من نصوص أخرى.

فأورد لها بابا سبعم "فضل السابق على المسبوق"<sup>١٢</sup>، ثم قسم التناص إلى "التضمين"، وهو "أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر"<sup>١٣</sup>. مكانه خصص بالتصمين التناص اللفظي، ثم نذكر نوعاً آخر من التناص وسماه "الحل والعقد" وهو "أن يأخذ لفظاً مثوراً فيطعمه، أو شعراً فيتروه"<sup>١٤</sup> ثم شاع بعد ذلك مصطلح "الاقبصار"، واقتصره بعضهم على القرآن والحديث<sup>١٥</sup>. وهكذا نرى أن التناص كان معروفاً

١٠- نظراً لمتصف للسارق ولسرقة منه، لابن وكيع، تحقيق: عمر بن إدريس، جامعة قات يونس، بنغازي، ط ١، ١٩٩٤م، ص ١٠٣، ١٠٤.

١١- نظراً الواسطة بين المتن وحصومة، للجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو لفصل إبراهيم، وعلي محمد تيجاوي، دار القلم، بيروت، ص ١٨٣.

١٢- نظراً، ليديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد بدوي، د. حامد عبدالمجيد، ص ٢٠٢ وما بعدها.

١٣- السابق، ص ٢٤٩.

١٤- السابق، ص ٢٦٠.

١٥- نظراً: لكليات، لأبي لقاء أيوب بن موسى الكموي، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة لرسالة، بيروت، ص ١٥٦.



متعارف عليه بهذا الاسم.

إشكالية التعريف

بعد أن استقرّت الدراسات الحديثة على تسمية هذه الظاهرة بالنّص، كانت المشكلة بعد ذلك في تعدد تعريفاته، فيعرفه الدكتور صلاح فضل بأنه عملية استبدال من نصوص أخرى<sup>١٨</sup>. ويبدو لي أن هذا التعريف ترجمة حرفيّة من لغة أجنبية. ويعرف الدكتور تمام حسان النّص بأنه "علاقة تقوم بين آخر - لنص بعضها بعض، كما تقوم بين النص والنص كعلاقة المسوّدة بتبيين، وعلاقة المتن بالشرح وعلاقة الغامض بما يوضحه، وعلاقة المحتمل بما يحدد معناه، وهذه العبارة الأخيرة هي المقصودة بعبارة: القرآن يفسّر بعضه بعضاً"<sup>١٩</sup>. والحقيقة أن

في التراث العربي ومدرسا وله تسميات عديدة. ولم يبق من تسميات النّص القديمة إلا التّضمن والاقْتِباس؛ هما زالا دارجين في الدراسات الحديثة ولهما قبول.

وهي العصر الحديث انتقل الاهتمام بالنّص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر نقدية ولسانية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، ولكن الباحثين العرب اختلفوا في ترجمة مصطلح النّص في بداية الأمر وهذا أمر يحصل عند ترجمة أي مصطلح جديد فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح "النص الغلب"<sup>٢٠</sup>، ومحمد مفتاح يسميه "التعاليق النصي" أي أن النصوص تدخل في علاقة مع نص حدث بكيفيات مختلفة<sup>٢١</sup>. إلى أن اشتهر باسم "النّص" وأصبح

١٦ - نظر: حداثة سؤال، محمد بنيس، دار لتوزيع للطباعة و النشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٥م، ص ١١٧.

١٧ - انظر: تحليل الخطاب لشعري، إستراتيجية النّص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص ١٢١.

١٨ - نظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، ص ٢٢٩.

١٩ - نحو الجملة ونحو النص، د. تمام حسان، نص محاضرة أُلقيت في الموسم الثقافي لمعهد اللغة العربية بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٩٥م، ص ٢.



فقول إن في بيته هذا تناصٌ مع بيت ذي الرمة

بين الرجا والرجا من جنب واصية ..  
بهما خابطها بالخوف مكعوم<sup>٢١</sup>

لاشتراكهما في كلمة "المكعم/  
المكعوم"، وهذا ليس تناسبا؛ لأن  
الألفاظ المعجمية ليست ملكا لأحد  
وليس لأحد السبق فيها.

وبالتعريف السابق يمكننا أن نُخرج  
ما يسمى بـ "استدعاء الشخصيات"،  
أو "توظيف الشخصية التراثية في  
الشعر"، وهي أن يستعمل الشاعر  
شخصية تراثية معروفة لتحمل بعدا  
من أبعاد تجربته، أي أنها تصبح  
وسيلة تعبير ورجاء، هي يد الشاعر  
بُعيرٌ من حلالها أو يُعبرُ بها عن  
رؤياه المعاصرة<sup>٢٢</sup>. ومثال استدعاء  
الشخصيات قول ابن زيدون

شدٌ في حلبة البلاغة حتى .. بأن  
فيها عن شأو سهلٍ وعمر<sup>٢٣</sup>

تعريف الدكتور تمام حسان ليس  
تعريفا واضحا يبين لنا المفهوم  
الدقيق للتناسب. ولم أقف على  
تعريف مانع جامع له وبالإمكان  
صياغة تعريف للتناسب بأنه، إدخال  
الشاعر أو الناثر تركيبا مشهورا، أو  
معنى مأثورا، أو مصطلحا معروفا  
في نصه وقد يكون بقصد ووعي  
فيعمد فيه إلى الإشارة إلى النص  
الذي اقتبس منه، وقد يكون ناتج  
ترسب ومحفوظات فيأتي به من  
غير قصد.

وبهذا التعريف نُحرح الالفاظ  
المعجمية المفردة كأن يستخدم  
الشاعر كلمة لا تستخدم كثيرا ويأتي  
بعده من يستخدمها فلا يكون ذلك  
تناسبا، كأن ننظر في قول ابن  
زيدون:

يأليت شعري هل يعود سفيهم<sup>٢٤</sup> .  
أم قد حمأ النبح ذاك المكعم<sup>٢٥</sup>

٢٠ ديون بن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة:  
د محمد إحسان النص، من منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين  
للإبداع الشعري، الكويت، ط٣، ٢٠٠٤م، ص ٣٩٦. كعم البعير: شد فاه لئلا يعص أو  
يأكل، وكعمه لحوف، أسكته.

٢١ نظر: ديوان ذي الرمة، تحقيق عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١،  
٢٠٠٦م، ص ٢٤٩.

٢٢ انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في شعر تعري المعاصر، د- علي عشري  
زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٣.

٢٣- الديون، ص ٣١٨.



الشاهد في البيت أنه ذكر كعباً  
بن أمية الإيادي، من قبيلة إيد  
العدنانية، وهو رجل يضرب به  
المثل في الجود، كان في رحلة له  
بالصحراء فآثر زميله بالداء ومات  
عطشاً. والتناص هنا محمول على  
المثل الذي يضرب به هذا الرجل  
وعلى قصته المشهورة، وليس الأمر  
استدعاء شخصية محسب.  
ومن ذلك قوله:

ولو بذر الحيات عت السرى به .  
لكرت عظامي أو لعاد كلاب<sup>٢٧</sup>  
المعنى: لو علم القوم بمسيره إليهم  
عقب السير لبالا لكرت؛ أي لعادت  
عظامي وهو يؤوم من أيام العرب  
لبنو تميم مضد بكر بن وائل<sup>٢٨</sup>،  
و«كلاب» يومان من أيام العرب  
في الجاهلية بنو بني تميم وملوك  
كندة<sup>٢٩</sup>. وهنا لمح ابن زيدون إلى  
قصة معروفة، فضمن بيته بهذه  
المواقع لتغنيه عن كثير التصوير  
والتعليل.

أراد سهل بن هارون الكاتب العباسي  
البلخي المشهور، وأراد بعمرو:  
الجاحظ شيخ كتاب العربية.

ومن أمثلة استدعاء الشخصيات  
قول ابن زيدون:

كلما غنت الحمائم قلنا: .. معبد<sup>٢٤</sup> إذ  
شدا أجاب الغريض<sup>٢٥</sup>  
و«معبد» و«الغريض» مفتيان حجازيان  
مشهوران في الدولة الأموية<sup>٢٥</sup>.

وقد وجدت بعض الدارسين بعد  
مثل هذا تناصاً، وهو إن كان كما  
مثّلنا له فهو ليس تناصاً. وقد يكون  
ذكر بعض الشخصيات تناصاً ولكن  
في حال كان لتلك الشخصية قصة  
معروفة اشتهرت بها. ومن تلك  
الشخصية يضرب بها المثل في «مر  
ما، فتأتي الشاعر باسم الشخص  
ملتحاً لقصته، ومثل هذا النوع  
من التناص يحتاج إلى اللطف في  
التأويل. مثال ذلك قول ابن زيدون:  
نسبت زبيد عمرها بل أعرضت ..  
عن وصف كعب<sup>٢٦</sup> بالسماح بإذنا<sup>٢٦</sup>

٢٤- الديون، ص ٣٢٣.

٢٥ - نظر: لشعر ولقاء في المدينة ومكة لعصر بني أمية. د. شوقي صيف، در  
لعارف، القاهرة، ط٥، ص ٥٨، ص ١٩٥.

٢٦- الديون، ص ٥٠٩.

٢٧ الديون، ص ٤٣٩.

٢٨ نظر: لكامل في التاريخ، لابن الأثير، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، در  
تكتاب لعربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ٥٤٧/١.

٢٩- نظر: المختصر في أخبار البشر، لأبي لؤي عماد الدين إسماعيل بن شاهنشاه  
بن أيوب، مطبعة الحسينية المصرية، ط١، ١٠٨٠.



ومن ذلك أيضا قوله:

سأبكي على حظي لثديك، كما بكى  
.. "ربيعه" لما ضل عنه "ذؤاب" ٣٠

أراد ذؤاب بن ربيعة الذي قتل عتيبة  
بن الحارث اليربوعي هي إحدى  
الحروب، ثم أسَرَ الربيع عتيبة  
اليربوعي ذؤاب دون أن يعرف أنه  
قاتل أبيه، فأثمه ربيعة (أبو ذؤاب)  
فاهتداه بغدية يوفيهما في سوق  
عكاظ، فلما دخلت الأشهر الحرم  
وأتى ربيعة الموسم وتخلّف الربيع  
لعذر قاهر ظنّ ربيعة أن الربيع  
عرف شخصية أسيره وقتله، فرثاه  
بأبيات منها:

أنّ ذؤاب إنّي لم أهيك ولم أقم ..

للبيع عند تحصر الأجلاب  
إن يقتلوك فقد ثلثت عروشهم ..

بعتيبة بن الحارث بن شهاب

يأشدهم كلبا على أعدائهم ..  
وأعزهم فقدا على الأصحاب  
وسارت هذه الأبيات عنه فبلغت  
بني يربوع فعلموا شخصية أسيرهم

فقتلوه، فظل أبوه يبكيه وينديه،  
وبخاصة بعد أن علم أنه سيب  
مصرعه ٣١.

التناص في شعراين زيدون

كان والد ابن زيدون من وجوه الفقهاء  
وكبار القضاة في الأندلس، وكانت  
قرطبة هي ذلك الوقت تزخر بالعلم  
والأدب، فدرس ابن زيدون على أبيه  
وعلى علماء قرطبة وأدبائها الأدب،  
وحفظ كثيرا من الشعر والأخبار  
والسير والأمثال والحكم ومسائل  
اللغة ومباحثها، وهذا ما جعل  
قصائد ابن زيدون زاخرة بموروثه  
العربي والإسلامي، فكان ابن زيدون  
يُضخّش أشعاره بأشعار القدماء،  
وأمثالهم وحكمهم، وبالمصطلحات  
الدينية، وهذا كثير في شعره، ومن  
تصمينه للمصطلحات الدينية قوله  
في إحدى قصائده:

يا أبي أنت إن تشأ تك برّدا  
وسلاما كبار إبراهيم ٣٢

وهو يشير إلى الآية الكريمة (قلنا يا  
نار كوني برّدا وسلاما على إبراهيم)  
(الأنبياء ٦٩).

٣٠- الديون، ص ٤٥٠.

٣١ انظر: لأمالي، لأبي علي الفاي، تحقيق، محمد عبد الحود الأصمعي، در  
لكتب المصرية، ط ١، ١٩٣٦م، ٢/ ٧٢. وانظر ديون، مامش ص ٤٥٠.

٣٢ ديوان، ص ٣٦٢.



ومن اقتباساته القرآنية قوله في قصيدته التي رثا بها أم المعتضد:  
خَفَضْتُ جَنَاحَ الذَّلِّ هِيَ الْعَزُّ رَحْمَةً  
لَهَا، وَعَرِيزٌ أَنْ تَذَلَّ وَتَحْضَعَا ٣٣  
وهي هذا البيت تناسل مع قوله تعالى: (واحفض لهما جناح الذل من الرحمة) (الإسراء، ٢٤).

وكذلك في قول شاعرنا  
وَيَوَانَتْهُ دُنْيَاكَ دَارَ مَقَامَةٍ .. نَحِثٍ  
دَنَا ظِلُّ وَذُلُّ مَقْطُفٍ ٣٤

اقتبس في صدر البيت قوله تعالى: (وقالوا الحمد لله الذي أحلنا دار مقامة) (فاطر، ٣٥). وفي عجز البيت تناسل مع قوله تعالى: (وذلكم قطفوها تذليلاً) (الإنسان، ١).

وقال في قصيدة له أخرى.  
إِذَا حَسَبَ النَّيْلَ الزَّهِيْدَ مُنِيْلَهُ .. فَمَا  
لِعَطَايَاهُ الْحِسَابِ حِسَابُ ٣٥  
وهي هذا البيت تناسل مع قوله تعالى: (جزاء من ربك عطاء حساباً) (النبا، ٣٦)، ومعنى البيت:

إذا كان غير الأمير يعد ويحصى ما يعطي فإن الأمير يعطي الكثير ولا يحصيه بحساب.

وفي أحد أبيات ابن زيدون نلاحظ التناسل اللفظي مع القرآن حين قال:

نَارٌ بَغِيٍّ إِلَى جَنَّةِ الْأَمَّةِ .. مِنْ لُظَاهَا.  
فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ ٣٦

أخذ ذلك من قوله تعالى: (عطاف عليها طائف من ربك وهم نائمون فأصبحت كالصريم) (القلم، ٢٠). وقال:

أَنَكْتُ هَيْكَ الْمَدْحِ مِنْ بَعْدِ قُوَّةِ .. وَلَا  
أَقْدِي إِلَّا بِمَاقَصِهِ الْغَرْلِ ٣٧

ومعنى نكت أي أحل ما أبرمته. وناقضة الغرل هي ربطة بنت عمر بن كعب بن تيم القرشية، كانت خرقاء تحل ما غزلته، وقد أشارت إليها الآية الكريمة ٣٨: (ولا تكونوا كالتي نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثاً) (النحل، ٩٢).

٣٣ - الديوان، ص ٥٨٥.

٣٤ - الديوان، ص ٥٣٨.

٣٥ - الديوان، ص ٤٤٢.

٣٦ - الديوان، ص ٣٦١.

٣٧ - الديوان، ص ٣٥١.

٣٨ - انظر الديوان، هامش ص ٣٥١.



وفي قول شاعرنا:

أيجمل أن أبيعك محض ودي ..  
وأنت تسومني سوء العذاب ٣٩

تناص مع القرآن الكريم. وقد ورد  
هذا التركيب في ثلاث آيات: الأولى  
قوله تعالى: (وإذ نجيناكم من آل  
فرعون يسومونكم سوء العذاب..)  
(البقرة، ٤٩)، والثانية قوله تعالى:  
(وإذ تأذن ربك ليعيثن عليهم إلى  
يوم القيامة من يسومهم سوء  
العذاب...) (الأعراف، ١٦٧).

والثالثة قوله تعالى: (وإذ قال موسى  
لقومه اذكروا نعمة الله عليكم إذ  
بجاكم من آل فرعون يسومونكم  
سوء العذاب...) (إبراهيم، ٦).

ثم بعده يقتبس من الحديث  
الشريف فيقول

أَلَمْ أَغْتَصِرْ (موبقات الذنوب)  
عَمْدًا أَتَيْتُ بِهَا أَم زُلْمٌ؟  
وموبقات الذنوب هي "السبع

الموبقات" ٤٠ التي أمرنا النبي صلى  
الله عليه وسلم باجتنابها، أردا من  
هذا التناص تهويل ذنب محبوبيته  
وتشجيعه.

ويقول ابن زيدون

أغرمتي ندوس دواوين مجده  
يرقنا غريب مجمل أو مصنف ٤١  
وهو هنا يشير إلى كتاب "الغريب  
المصنف" لأبي عبيد القاسم بن  
سلام المتوفى سنة ٢٢٤هـ، وكتاب  
المجمل في اللغة لأبي الحسن أحمد  
بن فارس المتوفى سنة ٣٩٠هـ.

كما أننا نراه يوظف مصطلحات  
أهل الحديث والفقه في قوله  
ملك يسوس الملك منه مقلد  
روى عن أبيه هبة ما سنه الجد ٤٢  
وقوله

همام أغر وجدنا الضخار  
حديثا إلى سرو ٤٣ مسندا ٤٤

٣٩ - الديوان، ص ٢٢٩.

٤٠ - نظر الحديث في مختصر صحيح مسلم، للحافظ زكي تدين عبد العظيم،  
لندري، تحقيق: محمد ناصر تدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، لرياض،  
ط٣، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ص ١٨، ١٩.

٤١ - الديوان، ص ٥٣١.

٤٢ - الديوان، ص ٤٣١.

٤٣ - لسرو: لروعة ولشرف.

٤٤ - الديوان، ص ٢٨٩.



وهذه المصطلحات: السنة، والتقليد،  
والمسند، مصطلحات معروفة عند  
أهل الحديث والفقهاء.  
أيضا وتوظيفه لبعض المصطلحات  
المعروفة عند علماء الأصول في  
قوله:  
وودادي لك نصر لهم يخالفه  
القياس<sup>٤٥</sup>  
يشير بذلك إلى ما هو معروف  
بين علماء الأصول من تقديم نص  
الكتاب والسنة المتواترة على القياس  
العقلي في الأحكام الفقهية<sup>٤٦</sup>،  
وهو يقول إن النص والقياس جميع  
يتفقان في واداه ولا يختلفان،  
ثم نجد ابن زيدون يطرز قصائده  
ببعض الأمثال والحكم المعروفة  
عند العرب، وهو يحسن توظيف  
مثل هذه الأمثال لخدمة نصوصه،  
كإقتباسه للمقولة الجاهلية الشهيرة

اليوم حمزٌ وغدا أمرٌ في قصيدة  
له قالها في السجن، قال:  
وإنَّ يَكْرَءَ ما أَصَابَ به الدَّهْرُ  
فَفي يومنا خَمَزٌ وَفي غَدِهِ أَمْرٌ<sup>٤٧</sup>  
وهذه المقولة تُنسب لأمير القيس  
حين ما بلغه مصرع أبيه وكان في  
مجلس لهو وشراب<sup>٤٨</sup>.  
وفي قصيدة له أخرى اقتبس  
المثل الشهير "سَبَقَ السَّيْفُ العَدْلَ"  
فقال  
لا يَزَلُ من حاسديه مُكثِرٌ  
أَوْ قَتَلَ "سَبَقَ السَّيْفُ العَدْلَ"<sup>٤٩</sup>  
وهذا المثل قاله ضُبَّة بن أَدْمَا  
لأخيه النَّبَّاسِ علي قتله قاتل ابنه في  
الحرب<sup>٥٠</sup>.  
وفي قوله في القصيدة نفسها:  
لَكَ إِن أَدْلَتْ عَدْرٌ وَاضِحٌ  
كُلِّ مَنْ سَاعَفَهُ الحَسَنُ أدل<sup>٥١</sup>

٤٥ - نديوان، ٣٥٥.

٤٦ - ينظر: ابن زيدون، شوقي ضيف، دار المعارف، ط ١٢، ص ١٨.

٤٧ - نديوان، ص ١٥٦.

٤٨ - ينظر: خاص الخاص، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ثعلابي،  
قدم له: حسن الأمين، منشورات دار مكتب الحياة، بيروت، ص ٢٦.

٤٩ - النديوان، ص ٤١٧.

٥٠ - ينظر: مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن سعيد، تحقيق: د. جابر عبد  
الله توما، دار صادر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م، ج ٢، ص ١٢١.

٥١ - النديوان، ص ٤١٦.



تناصّر مع المثل: "أدل فأمل" ٥٢؛  
 أي وثّق بمحبته فتجنّى وأفرط  
 عليه، وقد استطاع ابن زيدون أن  
 يطوع هذا المثل لخدمة المعنى الذي  
 يريده؛ وهو أن لك عذرك في الدلال  
 على أحبّيك، ولا عجب فكل موسوم  
 بالحمل خليق بالدلال.

وفي قول ابن زيدون في القصيدة  
 نفسها كذلك:

فوعى الحكمة من قائلهم:  
 إلزم الصحة يلزمك العمل

أقتبس "الزم الصحة يلزمك العمل":  
 وهو من توقيعات طاهر بن عبد الله  
 بن طاهر بن الحسين، أمير حرسان،  
 المتوفى سنة ٢٨٤م ٥٣.

وفي قصيدة له أخرى يقول:

هو الدهر مهما أحسن الفعل مرة  
 فعن خطأ لكنّ إساءته عمد

حذارك أن تفتّر منه بجانب

ففي كل وادٍ من توائبه سعد ٥٤  
 أراد المثل المعروف "في كل وادٍ بنو  
 سعد"، وهو مثل يضرب لاستواء  
 القوم في الشر والكر، قال هذا  
 المثل الأضبط بن قريع السعدي  
 وكان سيد قومه فرأى منهم تنقّصا  
 له ونهاونا به، فرحل عنهم ونزل  
 بأحرين، فرأهم يفعلون بأشرافهم  
 فعل قومه به، فعصد آخرين فرأهم  
 على مثل حالهم فقال مقولته هذه  
 التي أرسلها مثلاً ٥٥.

وفي إحدى أراجيزه يقول:

أما سمعت المثل المضروب  
 أرسل حكيم واستشر لبيب ٥٦

وهي عجز يته هذا تناصّر مع مثاليين  
 مشهورين الأول: "أرسل حكيم" ولا  
 توصه ٥٧، والمثل الثاني، لا تستشر  
 إلا الناصح اللبيب ٥٨.

ويقول ابن زيدون:

- ٥٢ - لسان العرب، مادة «ادل».
- ٥٣ - نظري: الإعجاز والإيجاز، لأبي منصور الثعالبي، تحقيق: إبراهيم صالح، در  
 نبشائر، دمشق، ط ٢، ٤ - ٢٠٠٤م، ص ٨٨.
- ٥٤ - نديوان، ٤٢٩.
- ٥٥ - انظر: جمهرة الأمثال، لأبي هلال العسكري، دار المكر، بيروت، ١/٦١.
- ٥٦ - نديوان، ١٨٥.
- ٥٧ - نظري: لأمثال للهاشمي، در سعد الدين، دمشق، ط ١، ١٤٢٣م، ص ٣٧. وفي  
 روية «أرسل حكيم وأوصه» أي أنه محتاج إلى معرفة غرضك وإن كان حكيمًا.
- ٥٨ - نظري: نثر در في محاضرات، لأبي سعد الأبي، تحقيق: خالد عبد لغني، در  
 مكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٤م، ١٥٣/٤.



فديتك إن تعجلي بالجما  
(فقد يهب الريث عص العجل)

وهي هذا البيت أدخل المثل الشهير،  
"رُبَّ عَجَلَةٍ تَهَبُ رَيْثًا"، وأول من قال  
ذلك مالك بن عوف بن أبي عمر  
بن محلم الشيباني، وكان سنان بن  
عوف بن محلم قد رأى غيما فأراد  
أن يرحل بامرأته خماعة بنت عوف  
بن أبي عمر، فقال له مالك: أين  
تظعن يا أخي؟ قال: أطلبُ مواقعَ  
هذه السحابة، قال لا تقبل فإنه ربما  
خيئت وليس فيها قطر وأنا أخاف  
عليك بعضَ مقائب العرب، قال  
لكنني لست أخاف ذلك، فمضى،  
وعرض له مروان القرظي (ربيع  
بن حذيفة العبسي) أحداً شجعان  
الجاهلية فأعجله عنها وأطلق  
بها وجعلها بين بناته وأخواته، ولم  
يكشف لها سترها، فقال مالك بن  
عوف لسنان: ما فعلت أختي؟ قال:  
بمستي عنها الرماح فقال مالك:  
"رُبَّ عَجَلَةٍ تَهَبُ رَيْثًا، وَرُبَّ فَرَوَقَةٍ  
بُدِّعَى لَيْثًا، وَرُبَّ غَيْثٍ لَمْ يَكُنْ

غَيْثًا"، فأرسله مثلاً ٥٩.

كما أننا نجده يقتبس المثل الشهير:  
"مُكْرَةً أَخُوكَ لَا بَطْلَ" في قوله:

وَمَا بِأَحْتِيَارٍ تَسْلَيْتُ عَنْكَ  
وَلَكِنِّي (مُكْرَةً لَا بَطْلَ)

وقصة هذا المثل أن هناك رجلاً  
يدعى بَيْهَسَ وله خال يدعى أبو  
حنش، انطلق بيهَسَ بغاله ذات يوم  
حتى أقامه على فم غار، ثم دفعه  
في الغار وقال: ضرباً أب حنش،  
فقال بعضهم: إن أبا حنش لبطل،  
فقال أبو حنش: مُكْرَةً أَخُوكَ لَا  
بَطْلَ، يريد أنه محمولا على ذلك  
لا أن في طبعه شجاعة، فأرسلها  
مثلاً ٦٠.

وهي قصيدته التي رث بها أب الحرم  
من جهنم وهماً به أبا الوليد هي  
حكم قرطبة سنة ٤٣٥هـ، التي  
أولها:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الشَّمْسَ قَدْ ضَمُّهَا الْقَبْرُ  
وَأَنَّ قَدْ كَفَانَا - فَقَدَهَا - الْقَمَرُ  
الْبَدْرُ

٥٩ - انظر: مجمع الأمثال للميداني، ٤٨/٢، وانظر: المستقصى في الأمثال،  
للزمخشري، تحقيق وشرح: د. كارين صابر، در صابر، بيروت، ط ١، ١٤٣٢هـ  
٢٠١١م، ج ٢، ص ٧٦.

٦٠ - انظر: مجمع الأمثال للميداني، ٣٩٠/١، ٤٠١/٣.



قال:

قامتعا عليها ٦٤.

تحامى العدي لما اعتلقتك  
جانيي وقال المناوي: شُبَّ عن  
طوقه عمرو ٦١

ومن ذلك أيضا قوله:

فتجامت محتالة .. والمرء يعجز لا  
الحويل ٦٥

و "شُبَّ عن طوقه عمرو" مثل يضرب  
لمن يكبر شأنه عن إتيان الصغير،  
وقد قاله جذيمة بن الأريش لما  
رأى ابن أخته عمرو بن عدي وقد  
ألبيسته أمه طوقا كان يلبسه وهو  
صغير ٦٢.

أخذ مقولة أكثم بن صيفي "المرء  
يعجز لا المحالة". ومعنى المثل: إنما  
يجيء الجهل من الناس فأما العلم  
والحيل فكثيرة ٦٦.

ومن اقتباسات ابن زيدون للأمثال  
قوله

وهكذا نجد أن ابن زيدون مولع  
بأقتباس الحكم والأمثال، وأن لديه  
مهارة عالية في إدخال هذه الأمثال  
في نصوصه وتوظيفها بطريقة  
جميلة. وتوظيف الشاعر لمثل هذه  
الأمثال القديمة يدل على تمكنه  
ومعرفته بقراء أمته، وأنه ليس  
بمعزل أوفي غربة عن ذلك التراث،  
كما أنه يدل على تأثر الشاعر  
بخبرات الأسلاف وأثارهم.

إذا نحن زناها تمرّد "مارد". وعَرَّ  
فلم يظفر به الأبلق المرّد ٦٣

و "تمرّد مارّد وعَرَّ الأبلق" مثل  
يضرب للرجل العزیز المنيع الذي  
لا يقدر على اقتحامه، و "مارّد"  
حصن بدومة الجندل، و "الأبلق"  
حصن بتيما، قالت هذا المثل الملكة  
الرياء عندما أرادت هذين الحصنين

وعند التنقيب عن تفاصيل شعر ابن  
زيدون مع أشعار أخرى نرى أن

٦١ الديون، ٥٦٥.

٦٢ - نظر: المستقصى في الأمثال، للزمخشري، ٢ / ١٦٤.

٦٣ الديون، ص ٤٢٦.

٦٤ انظر جمهرة الامثال، لأبي هلال العسكري، ١ / ٣٥٧.

٦٥ - الديون، ص ٣٠١.

٦٦ انظر أمثال لابن سلام، تحقيق: د. عبد الحميد قطامش، دار المأمون للتراث،  
طاء ١٩٨٠م، ص ٢٠٤.



معنى بيته هذا من قول المتنبي:  
وما قتل الأحرار كالعفو عنهم .. ومن  
لك بالحر الذي يحفظ اليدا ٧٠

كذلك في قول ابن زيدون:  
ولم تأله نقياً عليه تنظراً . لفيتته  
من أكرمت هتمرداً ٧١

ضمن بيته بقول المتنبي:  
إذا أنت أكرمت الكريم ملكته .. وإن  
أنت أكرمت اللئيم تمردا ٧٢

وفى قوله:

رأى أنه أضحى هزيراً مصمماً ..  
فلم يعد له أمسى ظليماً مشرداً ٧٣

والمعنى أنه اغتر بنفسه حتى حسب  
أنه أصبح أسيراً فلم يلبث أن فر  
مشرداً كالنعمام، وفيه تناص مع قول  
المسي

فأبى معتزماً ولا أسد .. ومضيت  
منهزماً ولا وعلاً ٧٤

إعجابه ببعض المعاني التي سبقه  
عليها الشعراء كان جلياً، وكان  
إعجابه بالمتنبي بارزاً من خلال  
كثرة تناص شعره بشعر المتنبي؛ من  
ذلك قوله:

إن كان عادكم عيدٌ فربّ هتي ..  
بالشوق قد عاد من ذكركم حزنٌ

وأفردته الليالي من أحبته ..  
فبات يشدها مما جنى الزمن:

بمّ التعلل لا أهل ولا وطن ..  
ولا نديم ولا كأس ولا سكن ٦٧

وهذا البيت الأخير اقتبسه كاملاً  
من مطلع قصيدة للمتنبي ٦٨.

ونجده في موضع آخر يقول:

إذا عثر الحاني غماً عمو يحافظ ..  
يتعمى لها في المذنبين ذئاب ٦٩

والمعنى: أنه حليم ترد أناته ورفقه  
جهل الجاهلين، وقد يكون العفو  
عن المذنبين عقاباً لهم، وقد آخذ

٦٧ - لديوان، ص ١٩١.

٦٨ - انظر: ديوان المتنبي، تحقيق: يوسف الشبح البقاعي، دار لكتاب لعربي، بيروت،  
٢٠٠٩م، ص ٢٤٩.

٦٩ - الديوان، ص ٤٤٤.

٧٠ - ديوان المتنبي، ص ٦١.

٧١ - لديوان، ص ٥١٩.

٧٢ - ديوان المتنبي، ص ٦١.

٧٣ - الديوان، ص ٥٢٠.

٧٤ - ديوان المتنبي، ص ١٩٥.



أيضا وفي قوله.

وما وَلَعِي بِالزَّاحِ إِلَّا تَوْهَمٌ .. لُظَلِمَ  
به كَالزَّاحِ، لَوْ يُتَرَشَّضُ<sup>٧٥</sup>

تداس مع قول المتنبي:

وما شَرَّقِي بِالمَاءِ إِلَّا تَذَكُّرٌ .. لماء به  
أهل الحبيب نزول<sup>٧٦</sup>

وعندما عَزَا ابن زيدون الأمير أبا  
الوليد بن جَهْوَر في أمه قال.

فإِنْ أُنْتُتْ فَالْنَفْسُ أَنْتِ نَفْسِيَّةٌ .. إذا  
الجسم لا يسمو لتذكيره ذِكْرُ<sup>٧٧</sup>

والمعنى، إذا كانت الفقيدة أنتِ  
فلن تقلل ألوثتها من منزلتها.

فالنفس مؤبثة والجسم مذكور،  
وقيمة الإنسان بنفسه لا بجسمه

وقد سبقه على هذا المعنى المتنبي  
فقال:

ولو كان النساء كمن فقدنا

لمضلت النساء على الرجال

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ..

ولا التذكير فخر للهلال<sup>٧٨</sup>

وفي قصيدته التي قالها في منافسه

-في حب ولادة بنت المستكفي أبي  
عامر بن عبدوس، قال ابن زيدون:

أرى كل بحر أبا عامر .. يُسَرُّ إذا  
في خلأ ركض<sup>٧٩</sup>

ويريد بالبحر: الفرس، والمعنى:

كل جواد يجري في الخلأ يشمر  
بتشوة وارتياح لأنه لا يجد من

ينافسه، وفي هذا المعنى تناس مع  
قول المتنبي:

وإذا ما خلا الجبان بأرض .. طلب  
الطمع وحده والنزال<sup>٨٠</sup>

ويقول ابن زيدون في سينيته

الباذخه التي بعثها وهو في السجن

إلى صديقه أبي حفص بن برد  
الأصفر:

وكذا الدهر إذا ما .. عَزَّ ناسٌ ذُلُّ  
ناس<sup>٨١</sup>

والمعنى: أن من شيمة الدهر أن

يرفع أقواما ليذل آخرين، وقد نظر

٧٥ الديوان، ص ٥٢٩.

٧٦ ديوان المتنبي، ص ١٦٢.

٧٧ الديوان، ص ٥٧٧.

٧٨- ديوان المتنبي، ص ١٥٠.

٧٩- الديوان، ص ٦٠٨.

٨٠ ديوان المتنبي، ص ١٦٩.

٨١ - الديوان، ص ٣٥٥.



في هذا إلى قول البحتري:

متى أرّت الدنيا نبهة خامل .. فلا  
تنتظر إلا خمول نبيه<sup>٨٢</sup>

ثم نجده يقتبس من العباس بن  
الأخنف فيقول:

أيهما المؤدّي بظلم النيلي .. ليس  
يومي بواحد من ظلوم<sup>٨٣</sup>

والمعنى: أن الكارثة ليست عندي  
بفريدة. فندي من أمثاله الكثير،  
وقد أخذ عجز البيت من قول  
العباس:

ليس يومي بواحد من ظلوم  
وابتلائي من حادث وقديم<sup>٨٤</sup>

ويقول ابن زيدون:

ومتى تبدأ الصنعة بولع<sup>٨٥</sup> الخصال  
بالتميم<sup>٨٥</sup>

أي متى بدأت الإحسان فإن مروعت  
توجب عليك أن تتم ما بدأت به،

وفي قوله هذا تنصص مع قول أبي  
تمام:

إن ابتداء العرف مجدّ باسق ..  
والمجد كل المجد في استتمامه<sup>٨٦</sup>

وهي قصيدة أخرى يقول ابن  
زيدون.

ومحاسن تندی رقائق ذكرها ..  
فتكاد توهمك المديح نسيباً<sup>٨٧</sup>

أي أن لهم محاسن عظيمة يطيب  
ذكرها فإن أخذنا نعدّها توهم  
السامع أننا نرتل آيات النسيب،  
وقد أخذ هذا المعنى من قول أبي  
تمام:

طاب فيك المديح والتدّ حتى .. فاق  
وصفه الديار والتشبيباً<sup>٨٨</sup>

والنسيب والتشبيب هما الغزل.  
وفي قوله:

فلا يُنَجّ منهم هالك فهو حائل ..

٨٢- ديوان البحتري، در صادر، بيروت، ١/ ٢٦٧.

٨٣- الديوان، ص ٣٥٩.

٨٤- انظر ديوان العباس بن الأخنف، تحقيق. عائكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م، ص ٢٤٩.

٨٥- الديوان، ص ٣٦٣.

٨٦- شرح ديوان أبي تمام، للحطّيب التبريري، تحقيق راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٧م، ١٣٦/٢.

٨٧- الديوان، ص ٤٠٥.

٨٨- شرح ديوان أبي تمام، ١/ ٩٤.



بآثاره، إن شاء هو الخلدُ  
 "أقلوا عليهم لا آبا لأبيكم .. من اللوم  
 أو سدّوا المكاس الذي سدّوا ٨٩  
 اقتبس البيت الثاني كاملاً بلا تغيير  
 من الحطّية ٩٠.

و هي قول ابن زيدون:  
 جيش إذا ما الأفق سافر طيرُهُ ..  
 معه فني ذمم الصوارم زادوا ٩١  
 أراد أن الطير اعتادت أن ترحل فوق  
 جيشه لأنها ضامنة أن تجد زاداً لها  
 من جثث أعدائه، وفي قوله هذا  
 تناس مع قول النابغة الذبياني  
 إذا ما غروا بالجيش خلق فوقهم ..  
 عائب طير تهدي بعصائب ٩٢  
 كما أن هي قول ابن زيدون:  
 أفضي نهاري بالأمامي الكواذب ..  
 وأوي إلى ليل بطيء الكواكب ٩٣  
 تناس مع مطلع قصيدة النابغة

السابقة:  
 كليني لهم يا أميمة ناصب .. وليل  
 أقاسيه بطيء الكواكب ٩٤  
 ثم تجده يقتبس قول الشاعر  
 الأندلسي ابن هانئ:  
 فني ناظري عن سواكم عمى ..  
 وهي أذني عن سواكم صمم ٩٥  
 هيّغير ابن زيدون في حشوه كلمتين  
 فقط ويقول على نفس الوزن  
 والظافية.  
 فني ناظري عن رشاد عمى .. وفي  
 أذني عن ملام صمم ٩٦  
 وفي رأيي أن ابن زيدون أحق من  
 ابن هانئ بهذا المعنى لأنه كساه  
 لفظاً أجود من لفظه كما قيل.  
 وهي ديوان ابن زيدون ظاهرة  
 نستطيع الاستدلال بها على  
 أن الشاعر أحياناً قد لا يعتمد  
 التناص، هيأتي به من غير قصد،

- ٨٩- الديوان، ص ٤٣٠.  
 ٩٠- انظر البيه في ديون الحطّية برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: د. حنا نصر  
 لحثي، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٧م، ص ٦٦.  
 ٩١- الديوان، ص ٥١١.  
 ٩٢- ديوان النابغة الذبياني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ص ٤٢.  
 ٩٣- الديوان، ١٥٦.  
 ٩٤- ديون النابغة الذبياني، ص ٤٠.  
 ٩٥- ديوان ابن هانئ لأندلسي، شرح أنطون نعيم، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٢١٦.  
 ٩٦- الديوان، ص ٤٦٩.



لو كان قولك: مُتَّ ما كان ردي: لا ..  
يا جائر الحكم أفديه بمن عدلا ٩٨  
وقال:

هذي الحقيقة، لا قلولي: مُخادعة  
.. لو كان قولك: مُتَّ، ما كان ردي:  
٩٩ لا

ومثل هذه الظاهرة قوله:  
يُحِيلُ عُدُوِيَّةَ ذَاكَ اللَّمَى  
وَيَشْفِي مِنْ (السُّقْمِ تِلْكَ الْمُقْلَ) ١٠٠  
حيث كرر بعض بيته هذا في قصيدة  
له أخرى فقال

سبب السقم الذي برح بي  
صحة (كالسقم هي تلك المقل) ١٠١  
وأمثلة ذلك كثيرة في ديوانه.

وهي تكرار المعنى أو التركيب في  
أكثر من قصيدة، وهذا النوع أنا  
لا أسميه تناسبا وإن كان بعضهم  
يطلق عليه ذلك؛ إذ لا يلمس منه  
كثير فائدة، ومَرَدُّ ذلك إلى الحقل  
اللغوي الخاص بالشاعر، وطريقته  
الخاصة في تركيب الجمل واختيار  
المعاني، وربما ساعد اتفاق الوزن  
أو الثقافية على استدعاء الشاعر  
لبعض تراكيبه القديمة دون أن  
يشعر. ومن أمثلة هذا النوع قول  
ابن زيدون:

أنا راض بالذي يرضى به .. لي، من  
لو قال: مُتَّ، ما قلت: لا ٩٧  
وهذا البيت كبرود هزلي في  
قصيدتين مختلفتين، فقال

٩٧- الديوان، ص ١٩٨.

٩٨- الديوان، ص ٢٢٨.

٩٩- الديوان، ص ٢٦٠.

١٠٠- الديوان، ص ٢٤٩.

١٠١- الديوان، ص ٤٦٥.





## التناص في شعر الشابي

(1)

بقلم: د. ابتسام الوسلاتي

في إطار عام يتعلق بالتناص الذي يشكل حواراً بين النصوص. وقد أولته للنهج الحديثة أهمية كبرى وكرست فكرة تقضي بأن كل نص إنما يقوم على ركام من النصوص التي سبقت أو أعاصرت له، يقول رولان بارت

(Roland Barthes, 1915-1980)

في هذا الصدد: "إن كل نص، نص جامع تقوم في أحيائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وبأشكال قد نعرفها إن قليلاً أو كثيراً: هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة" (1).

يكسي مفهوم التناص طابعاً

إجرائياً في مسار تشكل نظرية النص الحديثة، حيث حقل إبان اشتغاله في

"الصرخة لست صرختك، لست أنت من تحدث بل أسلاف لا يخصى عندهم يتحدثون مع فمك. لست أنت من يرغب وإنما أجيال لا تخصى من المتحدثين يتوفون مع فمك... لست حزناً. أريد لا تخصى وجملة بمسلكك يديك وترشدها. حين تنهمر عاضياً برغبي جد عظيم في فمك، وحين تمارس الحبس أحد أسلافك من سكان الكهوف يدمم من الشبق، وحين تنام تفتح المدفن في ذاكرتك إلى أن تطفح جمجمتك بالأشباح".

نيكوس كازانتزاكيس "الحديقة الصحراوية"

مدخل

إن الاهتمام بالروافد الشرقية والعربية المبثوثة في قصائد الشابي يبرز



نسيج نصّه ليكتسب دلالة جديدة بحسب السياق الذي انتقل إليه، وهو ما يعني أنّ النصّ غير منعزل عن تاريخ اللغة وذاكرتها، وقد أكدت بارت هذه الفكرة بقوله: "ومن الناحية الأيستيمولوجية، فإنّ مفهوم النصّ الجامع هو ما يجعل نظرية النصّ ذات حجم اجتماعي إذ أنّ للكلام كلّ قديمه ومعاصره مصيبي النصّ، لا على وجه التسلسل البين، أو التقليد المنصود، بل على وجه البعثة، وهي صورة تكفل للنصّ أن يترّك لا منزلة إعادة الإنتاج بل منزلة الإنتاجية"<sup>(3)</sup>.

نتهي بذلك إلى أنّ هذا المفهوم الذي جاء به جوليا كريستيفا وتبناه رولان بارت يجعل النصّ إلى معنى النسيج المتداخل الذي يضمن اشتغاله ضمن مستويات عديدة، وهو مفهوم حاول تجاوز النظريات النقدية التقليدية

حقّل التحليل السيميائي تصوّراً جعل من النصّ ملتقى لنصوص متنوعة، فهو إعادة تشكيل للغة موجودة سلفاً تجمع دوماً في ما يستحقّ "النصّ الجامع". ويعود الفضل في تحديد هذا المفهوم إلى الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva (1941) التي اعتبرت أنّ كلّ نصّ يمثل فسيفساء من الاستشهادات، إذ أنّ النصّ ليس إبداع شخص واحد بملك مقدرة عارفة بل هو منطقة تلتقي فيها شبكات دالة ومختلفة، ممّا يحصر مجال عمل اللؤلؤ في مدى قدرته على هدم السابق وإعادة البناء على الانقاض، وبهذا المعنى يتخذ البناء تشكيلاً فسيفسائياً إذ يعتمد الكاتب إلى نقل شواهد من نصوص قديمة وحديثة ومن لغات مختلفة، بل ويجري ما يستقيه من "الكلام الاجتماعي"<sup>(2)</sup> ويدخله في







# اللؤلؤة



قبل عشرين سنة،  
قبل أن تبدأ روجي بتمارين العتاب،  
من أن تمنى فيها لله «ماتيلدا» العذاب،  
من أن أشرب عينيك سماء أو سراب،  
نبضت في قاع قلبي «لؤلؤة»  
مثل طفل ..

مثل تهديتي،  
وتخيت بأن اللؤلؤة ..  
أصحت خبزاً، وإسناً، وماء  
صحت ... من الفقراء  
و ...  
... ..

... ..  
ويزات جميع لأنبياء.

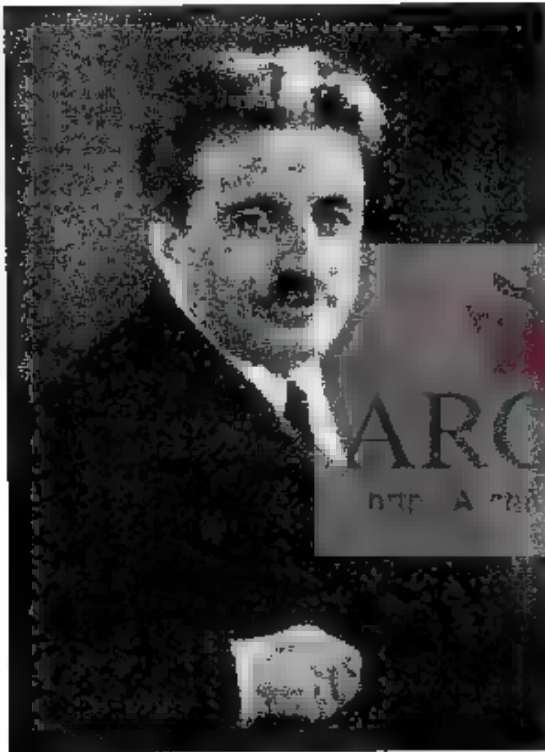
... ..  
وانتدأ رحلة للا انتهاء  
بعد عشرين سنة،  
وتسلت إلى قلبي كطير غجري  
ونم فوق ثيابي الشج والنخل الجنوبي الأبي  
وذكرت لؤلؤة  
... ..  
فكتب «لؤلؤة» ... ..



# أمين الريحاني والشعر المنتثور

## بقلم الأستاذ سامي الكليلى

بمناسبة اصداء عشرين عاماً على وفاة الشاعر الفيلسوف أمين الريحاني ننشر هذه المقابلة التي  
يحرص فيها الأستاذ الكليلى آراء الريحاني في الشعر المنتثور .



أمين ریحانی

فيه نظر ، وأعجب شعراً لتقديم عذري ، مضطرب ، سادس ، لم يساهم  
في معركة أخيرة ، صير ، ظل يدور ويدور حول إبحار دون أن  
يلابس حوفر ، وإن الاكتشافات والأصعاع ساهرة المشهولة ،  
العبيد ، المصيبة التي أربادها القاب يبرون والصبي القدم سحفاً على  
أبواب مستحبة أغلب أخطاها .

« ولكن أجنحة في هذا تقع أولاً وأخيراً على رغب عموه الشعر » (١)

(١) مجلة « الآداب » العدد ١٠٠ ح ٨ ب (أغسطس) سنة ١٩٥٣

- ١ -

أمين الريحاني أول من كتب الشعر المنتثور . وكان  
لشعر من قلمه نصيب وافر ، فجال في وإحاطة المخصوصة  
جولات موقفة ، وكانت نظراته إليه من زاويتين :  
من الزاوية القومية والزاوية الإنسانية ، فكتب الشعر المنتثور  
أو الشعر الحر الذي تنور الآن تائفة الشعراء القدامى  
على طائفة من شعراء الشباب الذين أعسو الثورة  
على قوالب الشعر القديعة . وأفصحوا عن آرائهم  
بالانطلاق والتحرر من الوزن والقافية وحاول بعضهم  
هذا اللون من الشعر فوفق فيه بعض موفق وأخفق  
أكثرهم . فكان شعرهم لوناً من سبوعه التي شير  
في نفس متشوق الشعر الصحيح الثمر وحبها !  
ولا بأس قبل أن نعرض إلى آراء الريحاني في الشعر  
أن نسمع إلى آراء بعض الشعراء الذين ثاروا على  
الوزن والقافية ، وهم كثير ، منهم عبد الوهاب البياتي  
الذي لا يكتفي بتجربته الانطلاقية بل يلصق بالشعراء  
الكلاسيكيين أبشع وصمة فيقول :

« .. في أرضنا طيبة ، وفي شرف العرش . وفي المرمر العشريين  
أيضاً ، لا يزال ثبات وسات من « عروني القدير » يظنون  
ويهرلون ، فتر لنا بإحراقهم وإحراق أنفسهم وديارهم ! »

والقافية والوزن عند البياتي « عرش ذباب » . .  
فهو يريد أن نقضي عليهما ، قلل الإمكان ، لأههما  
لم يعودا موتبين لتجاوزنا الجديدة والأزمة ضمير  
وحريتنا !

ولا يقف عند إبدائه هذا الرأي القطيعي بل يقول :  
« إن عموه الشعر عابث ، ناقص ، كسبح يطغى أن يعاد



هوس ثم يتجلى ويبد العرس  
بأبقى من الميثاق غلابه  
إنه هوس ويتجلى ، ولو وجع اليباق إلى ضميره  
اشعري ، وفكر قليل ، لتجلى مما كتبه ، ولن يبرد خجله  
إلا إذا أعطانا لوناً جديداً من اشعر يئسنا بحق كل  
شعرائنا القدامى ، وبجعلنا تحرق كل ما تركوه من دواوين !

ولكن هيات !  
أعود فأناشد : أصبح أن قلوب لوزن والقافية  
تحول دون استجابة اشعر العرب لحاجات الحياة المعاصرة .  
أبدأ .. ولستمع إلى آراء فحول الشعراء الذين  
ينكرون هذا اللون من الشعر .  
يقول « بدوي الجبل » وهو أحد الذين عاتوا  
التجربة الشعرية بعمق ، وشركوا في بداعه على أحسن  
ما تكون المشاورة وأروعها :

« إن اشعر العرب في قلوب النورن من القافية ، يتبع لكل  
ما حقق مع ربه من حاجات حياة المعاصرة ، والعربية واسعة حبة .  
فالغنى ليس فيها « والو » والقافية ثم وجمال وعبودية ، لا قيود  
ولا حدود .

أما اشعر ، ونقد اشعر الذين يرون تحرير الشعر العربي من  
قالب النورن والقافية ، فلي وضعهم أن يفعلوا ذلك ، يستقرأ حيث  
فتاً رقيقاً وسياً قد يكون سكة ، وقد يكون فلسفة ، وقد يكون كل شيء .  
ولكنه - وهذا غير مهم - لن يكون شعراً عربياً حل كل سال « (١) » .

ويقول : « اشعر العرب » كما أفهمه ، هو الدباجة العربية  
الصحيحة التي تتسع لكل غياض ومعنى ، بأجمل لينة وأروع حبة ،  
هذا هو اشعر الرفيع كآراء ، ولذلك فأنا لست من أنصار اشعر  
الجديد المنحصر من النورن والقافية ، ولا أرى أنه يتسم مع طابع اشعر  
العرب ، إذ بكل أدب عابيه ، هذه هوجة تنتهي حتماً .

غلبوا مثلاً شعر الموشحات الأندلسية ، فمن الرغم من أنه احتفظ  
بالمبداية والأمسوبة العربيين ، ومع ذلك لم تقطع هذه الموشحات  
أن تعرض نفسها على اشعر العرب ، وعاد الشعر إلى أصله الأصلي ..

ويعترف نزار قباني بفشل تجربة اشعر الحرفيقول :

« كنت من أول القائلين بوجوب التحرر من لقافية هذه  
« السودية الملتمة » التي تقول للبيت « عربى : مع .. فيقف ويتفتح  
غيبوط الحياك العربى في روعة تفرقه » فيفتح متفتح الأنفاس

(١) الآداب ، آب سنة ١٩٥٣ .

أصبح أن قلوب الوزن والقافية ، تحول دون  
استجابة اشعر العرب لحاجات الحياة المعاصرة ؟  
أصبح أن ما تركه شوقى وحافظ والمطران  
والزهراوى والوصافى والكاظمى ومواد الخطيب والشبى  
والملاط والأخطل الصغير والعقاد وعزيز أباظه وشفيق  
جبرى وغير الذين الرزكلى وبدوى الجبل والشاعر القروى  
وإيليا أبو ماضي ولباس فرحات وعص محمود طه  
ولإبراهيم ناجى وعمر أبو ريشة وحسن كامل الصبرى  
ومحمود حسن إسماعيل وكثيرون من شعرائنا الذين  
يتمسكون بعمود اشعر - أصبح أن ما تركه هؤلاء  
الفحول الذين عبروا عن الكثير من المنازع القومية  
الإنسانية ، وكانوا لسان الأمة في طور بعثها يجب  
بحرافة ؟ .. أصبح أنهم كانوا « يستأجرون الذناد »  
ولا يتركون للآلى والدرر ؟

وماذا يبقى من أدبنا إذا أحرقتنا هذا اشعر ،  
والحقنا به ما تقدم من شعر امرئ القيس أو شاعر  
المنبي أو اشعر العرب متخطين عبر العصور حتى عصر  
لبارودى ؟

إنه ، وأيم الحق ، رأى خطير ..  
نعم . ماذا يبقى من أدبنا إذا حرقنا شعر  
هؤلاء الفحول الذين كانوا ومازنا الأحياء منهم ،  
ومزجوية الأمة العربية ، ولسان عزتها وكرامتها ؟  
لقد جزأ شاعر الشام شفيق جبرى بهذا المذهب  
الهدام الذى اعتنقه بعض الشعراء فقال :

هب في اشعر مذهب قزاة ط  
ل عديه آدى سباع هابه  
من أبو الخطيب الذى يسوع الرو  
م دعاها بيانه وطسايه  
من أبر تلم ورن جدت الش  
ر عاصمت قشبة أنوابه  
أم من الحبستى والشمع م  
عل طاب في الملاق طايه  
خفت العنديل والسجع في الرو  
من ، ودوى من الغرب عابه



« أن لأن فقد جئت اعترف بعش لا نبي أيقنت أن الشعر من القافية العربية مائة .. مائة له يودي يطابع القصيدة العربية وتبقى على إرثها »

« سر استعصاء القافية عليه ودلائل .. أنها مرتبطة بمر الشعر يد كان النعم هو من القصيدة ، فكأن تصور أية مائة مجرمة يعدم عليها من يحاول قلب وتر العود عن العود من يفتي من القصيدة العربية حينئذ سوى رضاء من غيب لأجوف كل باقع فيه يستلج أي يحدث صوتاً » (١)

وهكذا ، فقد أخذ الذين حاولوا هذه التجربة يعودون من منتصف الطريق .

وبن الإصاف أن تقول إن غير واحد من الأدباء والشعراء الذين تحمسوا للاطلاق ولا سيما الذين عابوا التجريتين : تجرية الشعر المقفى وتجرية الشعر الحر ، لا يريدونه طويلاً لا ضوابط له ، بل أخذوا يحدون طريقة معالجة هذه لتجربة .

يقول الأستاذ مصطفى عبد الحليفي السحري في كتابه « شعر اليوم » :

« ويبعث هذه الحرية طغمة منسبة بحري هو الشاعر . ويولد الجملة ، بل هي مقيدة بنظام موسيقى بالغة لاد ، ولا يرضى به النفس نظام يعنى وضع الكلمة واجباً في موضعها ، من قام يقوم على عناصر الجمال ، من قام في وحدات القصيدة ، وبكرار مؤكدة للنسق أو مقتر للرباط ، أو مولد الترتيب ، ومن قام بصاحب من يره للامتدادات ، تشتت يشذب ، وتختبئ يجمعها ، وتبدأ يهدئها . نظام يلحظ فيه التركيز والاقتصاد في الاستيراد ، نظام تحرك فيه الصور ولا تجسد ، صور هي قطع من الحصى لا صور للزينة . نظام يسبق لأسرار الضمى في معرفة مائل أصوات الحروف ، أو في بمثابة لإيقاع الفكرة ، أو في معرفة التأكيد الضيق يغير ذلك من عناصر الجمل » (٢)

ولعمري هذه التزامات من صميم الشعر الحى ، لو ألزم بها الذين ينظمون الشعر الحر أو الشعر المنثور ، نزال كل خلاف بينهم وبين الشعراء الكلاسيكيين ، أريد أصحاب المواهب الأصيلة لا النظامية وصمة الشعر العربي الذين عاشوا حياتهم يجترؤون شعر عصر الانحطاط في إسمافة وجوده !

(١) « الآداب » العدد ٨ آب (أغسطس) سنة ١٩٥٢

(٢) كتاب « شعر اليوم » ص ١٤ - ١٥

- ٢ -

إن الحديث عن هذا الصراع العنيف القائم بين أصحاب المدارستين : أريد أولئك الذين يحاولون أن يحطوا إطار الشعر القديم - إنه حديث طويل .. وما يزال الصراع قوياً ..

قدمت هذه التوطئة في حديثي عن آراء الرماحي في الشعر لأقول : إنه كان بين أدباء العربية أول من عاب الشعر الحر ، ومع أنه ليس من الشعراء ، فلم يستطع حين دعوته ربة الشعر إلا أن يستجيب لدغلتها فكتب الشعر المرسل .. رسم فيه اعتراجات نفسه واختلاجات فكره في قضايا مختلفة منها قومي ، ومنها عاصفي ، وأكثرها وجداني وثوري .

كتب سنة ١٩١٠ محدّد صفات هذا الشعر انتهى أطلق عليه صفة « الشعر المنثور » بقوله :

« يدعى هذا الشعر الجديد بالفرنسية *Vers Libre* وبالكبرى *Free Verse* أى الشعر الحر المنثور وهو أمر من أمر الشعر القديم عند الإفراج . وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين . سحير أطلق الشعر الإنكليزي عن قيود القافية . وروى *Wall Whitman* الأمريكي أطلقه من قيود القوافي كدروب الاصطلاحية والأحرى العرفية على أدباء الشعر الطليق رناً جديداً محضاً وقد تجرّ القصيد فيه من أمر عديدة متنوعة . وروى رسم هو سحر هذه الطريقة ورعيها ، وقد انعم تحت بوائه بعد موته كثير من شعراء أمريكا وأوروبا المصريين . وروى بولاد بالمتحدة اليوم جمعيات « وثمانية » بين أعضاء فريق من أدباء طابع محدد شعره ، امتحنين بأخلاقه الديمقراطية ، المتشبهين لنفسه الأمريكية ، إن أدباء شعره لا تحصر بكتابته للحرية الجديد فقط ، بل عابيه من فلسفة وأخبارى هو أعرب وأجده (١)

ويطعن ميخائيل نعيمة على هذا اللون من الشعر صفة أخرى فيقول :

« ولقد فشت على كلمة عربية تصليح لوصف ذلك البيان الغير ما بين الشعر والنثر ، فلم أجده أفضل وأرى بالعرض من كلمة « المشرح » ، ولا أرى أنه يمت بصلة إلى الشعر المعروف بذلك الاسم من مجود الشعر العربية ، ولكن في الكلمة ما يعنى الانطلاق ، وما يعنى الحركة

(١) هاف لأودية ص ٩







أصعبُ عليها من صياغتها بالشعر الموزون والمقفى،  
وأنها، في هذا الانطلاق، تعتبر عن الكثير من خواص  
ذاتها بما لا تستطيع أن تعتبره بالشعر الموزون ! مع  
العلم أن لها قصائد رائعة من الشعر المرسل لا ينقص  
لا الجرس الموسيقى الذي يهزنا حين نقرأ قصيدة من  
شعرها الموزون .

\*\*\*

وبعد، فأشعر أبي أطلت الحديث عن هذا اللون  
من الشعر .. وكان لا مناص من ذلك إذ لا نستطيع  
ونحن نتحدث عن « الشعر المنثور »، إلا الإلماع إلى  
الشعراء الذين حاولوا هذا اللون من الشعر، فكتبوا  
الكثير من تأملاتهم ومواجسهم حتى غدا لدينا ذواوين

لا يمكن إهمال ما تضمنته من شعر، هو تجربة جديدة  
تضاف إلى ما عرفته العربية من ألوان مختلفة، أي  
أننا مع زهرت جديدة في واحة الشعر العربي .

وهذا يتساءل الكثير يد أيكُتَب لها أن تعيش طويلاً..

وأن تنشر عبقها أم أن ذبولها محتم ؟

جواب ذلك في ضمير المهويين من رواد الشعر

المرسل ؟

وأيهم ؟

أجاب عميد الأدب في الشام، الأستاذ جبري على

هذا أسئلة بقوله :

هوس\* ثم يتجلى ؛ وبيان العز

بـ أبقى على الليالي غلابه





## أن تقرأ الرواية في سياق نقدي حرّ

عبد الله إبراهيم

### 1. توطئة

تحتل قراءة النصوص الأدبية اليوم منزلة كبيرة في المناهج النقدية الحديثة، وقد تولّت عنها منهج خاصة تعنى بآليات القراءة، وطرائق التلقي. ومعلوم بأن نظريات القراءة مرّت بمراحل ثلاث أساسية، تمتت الأولى بتركيز القراءة على السياقات التاريخية والثقافية لنصوص وللمؤلفين، وهو ما أظهر إلى الوجود المناهج الخارجية التي انصبت اهتمامها على صلة النص بالمرجعيات الخاصة له، ومن هذه المناهج: الاجتماعي، والتاريخي، والنقدي. وبعد أن استعادت هذه المرحلة رهانتها، انتقلت القراءة إلى النصوص الأدبية، فمزلتها عن تلك المرجعيات، وانخرطت في تحليل السمات الجمالية والأدبية لها، وجرى استبعاد كل ماله صلة بسياقها وادّعى ومنزل هذه المرحلة منهج عابدية، ومنها الشكليانية الروسية، ومدرسة براغ، والنقد الجديد، والليوييه، وكلاهما المنهجان. ومع علم أدبي من حضم الرسالة الأدبية التي يمثلها النص الأدبي ثم ظهرت مرحلة ثالثة جرى التركيز فيها على كيفية تلقي النص، لأن المتلقي هو الذي يعيد إنتاج النص، مستفيدا من تجربته القرائية، ومن قيمة النص، وسياقه التاريخي، وهذه المرحلة أظهرت مناهج أخرى، منها: نظريات التلقي، والاستقبال.

وعلى الرغم من هذا التصنيف الأولي الذي عرفه النقد، فلا نعلم تداخل بعض أعماق القراءات، واستفادة بعضها من بعض، لكننا نركز على الاتجاهات الأساسية فيها، ويعود ذلك إلى أن النقاد على نوعين، نوع مكفئ على المهجبة النقدية التي يؤمن بها، فلا يرى لسواها قيمة، ويدفع عنها دفاعا أبديولوجيا، يصل حد التطرف والعلواء، ويسفّه المناهج الأخرى التي لا يرى فيها، لا القصور والخلل، ونوع يريد التركيز على قيمة الممارسة النقدية وصلتها بالنص الأدبي، ولهذا يتخطى التصنيفات المدرسية الضيقة، ويقيد من الكشوفات المهجبة، وهذا النوع عابر للمنهجات المدرسية، ويمثل جزءا من رهانات النقد بوصفه ممارسة ثقافية تشكل مزيجا من يحمل النص، ويدخره المتلقي.



ليس من المتاح صبط لصلة التي ينبغي أن تربط القارئ بالنص، لأن العناصر المكونة لعملية الأدبية، وهي الموقف وبيئته، والنص وخصائصه، والمتلقي وسياقه الثقافي، هي في حالة حراك دائم، ومتفاعل، ومن المستحيل وقف الحراك، وتقديم توصيف نهائي للعلاقة، وقد تجرد عن الرمان والكان، لأن تلك العلاقة تتمر بطبيعتها اسحوقة، وصيرورها الدائمة، والأصعب من كل ذلك هو الحكم النهائي على أي من القراءات هي الصائبة، فالأولى تصفي على السياق قيمة مما يجعل الأدب علامة دالة على أهمية الحضارة الاجتماعية له، فقيمته في كونه يحيل على الخلفية التاريخية الخاصة بعصره ومؤلفه، والقراءة الثانية تنصرف إلى جمالياته الدخلة، وكشف مظاهره الأدبية، من ناحية الأسلوب، والساء، والدلالة الأدبية، والقراءة الثالثة تحاول التوفيق بين مصمرات النص، ومرويات الحكامة به، واستعدادات المتلقي التي هي خلاصة ثقافته وسياق عصره، مع التركيز على كيفية التفاعل بين الاثنين.

تشكل نظريات النقد في العصر الحديث تراثا كبيرا من التحليلات، والكشوفات، والفرصيات، والتوصيفات، والتأثيرات، ولعبت مثل ثمره من ثمر خييد تفكري معظم ندي انتهى إليه نقاد ومفكرون المخروطا في صلب العملية سقايه، وقاموا هذا الصرح الذي يمثل إحدى أهم إنجازات العقل الشرقي في عصره العنوم الإنسانية، ولا عني لأحد عنه، فقد تمكن النقد من فتح مسالك مجهولة للدخول إلى عالم التحليل الأدبي، وهو عام مواريلها الخفيفي ولا يعل أهمية عنه، لكن اكتسافه نعسر، ونأخر، فيما مضى الإنسان باكتشاف العام الروفي لاعتمده بأنه أكثر أهمية ومعنا، فما العالم النحبي يطوي على وعود كثيرة، لأنه يمثل مستوى مواريلها من الرموز، والإيماءات، والدلالات، والعلامات. وكثير من الدراسات الحديثة تنحدر من استبعاد القبة المخيالية لكل من الواقع، والتاريخ، والأدب، والعقائد، وانظم الاجتماعية والسياسية، وحدى أكبر مظاهر الاحتجاج الحالية على فكرة الخدانة أما أعطت العقل دورا جعلته يتحول إلى أداة قاطعة، لا تأخذ بالحسبان مستويات عسير المظورة للعلاقات الإنسانية، وللأدب، وللأديان، وللتأريخ ذلك أن فكرة المباشرة، والعمدية، حرت الفكر الحديث، وبخاصة الفلسفي والعلمي، إلى جعلها المعيار المحدد لقيمة الأشياء في الوجود، وجرى طمس متمم لكل شيء سوى ذلك.

هذا المدخل السريع يعضي بي إلى تقديم قراءات حرة لجملة من النصوص الروائية، مروت هما خلال ربع قرن، ولا أريد هما على الإطلاق، تقديم موعظة جاهرة عن القراءة وكيافها، إلى رعبت، دون أن أكون متشددا، في تقديم قراءة لجملة من الأعمال الأدبية، ضمن سياق متطور من التصورات الأدبية، ولا أدري إن كانت هذه القراءات حرة فعلا، أم أنها مقيدة بسلاسل غير ظاهرة بالسبسة لي،



ففي الماضي كنت مشغولاً بالتحريات اسبقة في قراءتي، أي بالطريقة التي أقارب بها الموضوع، وبالمهج النظرية التي اهتدي بها في التحليل، وقد أبحرت عشرات البحوث والكتب، وألقيت مئات المحاضرات، في هدي تلك التحريات، ورمي تكون أصبحت حرة من طريقة التحليل والرؤية النقدية، لكي مد سنوات عرفت عن نفسي تلك لأطر المهججة، بجهازه كشرط تمهيدية لكل قراءة أو تحليل، وأصبحت القراءة أكثر حرية، وفيها كثير من الشغف والجدية.

في الماضي كنت أريد أن أرى دوراً لكل شيء أعمل به بداية من الرؤية النقدية، وصولاً إلى جهاز المفاهيم، أما الآن فقد أصبح كل ذلك مصمراً في العملية النقدية، وجرراً من التحليل، ولست قادراً على ضبط السياق الخاص بهذه القراءات التي جاءت إثر حقبة من الهوس النظري بالنقد، وربما تختمل ما لا أراه، والأمر الذي أستطيع تأكيده هو أن هذه الموضوع تشكل، إلى حوار أخرى كثيرة، جزءاً من الدخوة الثمينة لما أنتجه المخيال، وما ينبغي للنقد أن يستكشفه.

2. **الدون كихوته** - يروي بأن ويم هوكس، - نى لأمر كى، - وكنه إليه السؤال الآتي إثر فوره بجارته بول للآداب: ماذا تود أن تفعل، لو خيرت، فيما تبقى لك من عُمر؟ وكان جوابه: العمل حارساً في ماعور، وقراءة كتاب "الدون كихوته". قد عمر هذه الأمتية المستحيلة مروراً عابراً، فلا تلقى اهتماماً من أولئك الذين لا يعرفون بأن مكاب الذي نسى هوكس أن يخصصه بعبه عمره في حراسته، هو عرب لا ينهي للنجارب (إنسانيه المشوعة) لي مستر كى عثرته، ولكن لأكثر عرابه هو فضاء من تبقى من العمر في قراءة كتاب واحد. كى أسارخ بن القرون بأن الدون كихوته هو كتاب اسعة الذي لا ينهي، المتعة التي نشق من سطورره كنافرة عجائب أعادة إلى ما لانهية

لم يكن هولكر على خطأ، فالماخور والدون كихوته، يقنمان كشفاً خصياً للنجارب الإنسانية. ولم يكن ضعيف البصيرة فهذا الاختيار غير عنه في حريف عمره. ولكن ما السر الذي يطوي عبه هذا الكتاب، ليحوز هذا لإعجاب الاستثنائي، فيصبح الكتاب الثاني في الثقافة العربية - بعد الإنجيل في كثرة طبعاته في سائر لغات البشر، إلى درجة تشكلت حوله مكتبة كاملة من لشروحات والتفسيرات، والتأويلات، والتحليلات النقدية، ونشأ تخصص أكاديمي رفيع يعرف بـ "الثريناسية" نسبة لمؤلفه؟ ثم أكثر من نصف مليون كتاب وبحث ودراسة عن ثريناتس، ناهيك عن مئات الآلاف من التعليقات والمواشي والمقالات.

شافني الكتاب في قراءته الأولى منتصف السبعينات من القرن الماضي. لم أنقذ بوصفه كتاباً عن البطولات الخيالية، وهو السق الشائع في فهمه إن يوماً، إنما فوجئت به ينتمى إلى سق مختلف، وكان



هذا نمط دونه أقرب إلى الكشف الشخصي الذي جعلني أتعق به، وكلما مصيت معه عبر السنين ازدادت ثقة بذلك الكشف البسيط، ولقد عززت البحوث والدراسات التي اطلعت عليها، فيما بعد، فكري، بإدراك بالدون كيهوته قارئ عامصة تحتاج إلى إعادة اكتشاف. صرت أفرؤه بصورة متراصة، وتعمق قيمته الفنية مع كل قراءة جديدة في إحدى ريارتي إلى العاصمة الأردنية في التسعينيات عثرت على طبعة جديدة للترجمة التي قام بها عبد الرحمن بدوي في منتصف الخمسينيات، وأصدرها في منتصف الستينيات، فاقنتيتها فوراً، وظلت معي في أسفاري إلى المؤتمرات الأدبية والندوات

في زيارة طويلة صيف 2001 إلى أوروبا حملت الكتاب معي، قرأت أطرافاً منه في المغرب، وفي مضيق جبل طارق جلست أمام إحدى النوافذ في السفينة، وقرأت فصلين من معاريف العجينة، ومضت أقرأ في غرناطة، بعد العودة من قصر الحمراء، وفي قرطبة بعد زيارة المسجد "لامشكيتا"، وفي أشيلية بعد زيارة الكاتدرائية "الخيزالدا". لكن الذكرى الأكثر حديداً كانت طليطلة، المدينة التي تقع في إقليم لامشكيتا الذي ينسب إليه دون كيهوته المشاوي، وتسمى زوجة ثريانتس إلى الإقليم نفسه، وتقع معظم أحداث الكتاب فيه، وقد ادعى ثريانتس داخل روستة، هي حدة سردي شائعة في الفن الروائي - بأنه وجد مخطوطة كتبها بحربة التي كتبها مؤيد عربي اسمه سيدي حامد الإيلي في أحد أسواق طليطلة، واشتره ثمن خمس، وكف مروسكيا برجمته، كما نرد الإساره إلى ذلك في الصفحات 95، 198 و270 من الجزء الأول

ما إن غادرت طليطلة، ونجحت إلى محطة المطار في الثالثة عصراً ناحية مدريد، حتى فوجئت بالمحطة التي سيمت على طراز عظام القطار في الغرب الأمريكي. كانت حالية إلا من أمراء في الطرف الآخر من المقاعد الطويلة، فالقطار القادم من مدريد يصل في الرابعة، وثمة ساعة، جلست على أحد المقاعد مسكناً على حقيقة السفر أقرأ المعامرة التي يوهم فيها دون كيهوته أن القمص الذين يحملون جارة بأهم جيش من فرسان الأعداء فيحمل عليهم. وتصورته وتبعه "سانشربانثا" يظهر في فوق السهل المتراحي الأطراف أمامي، إذ تحين ثريانتس معاريفهما في هذه السهول. كانت المحطة الخالصة، والوقت، والدهشة تجعلني على شبه يقين بأن فارس لامشكيتا سيبتق أمامي على ظهر بعلة الهريئة "روثنته" يرتدي بزة الفرسان، وخلفه اتابع العجيب وفي القطار العابر إلى فرنسا، وصلت القراءة طرفاً من الليل، وفي باريس، وروان، ودوفين، وبروفيل، لم أفرق ليلاً صفحات الكتاب، وكذلك بروكسل، وبروج، ونوكا، ولاهاي، وأمستردام.



صرت أفهم بعد ربع قرن على أول ملامسة لهذا الكتاب كلام فولكر بطريقة أفضل، وبصور أعمق، الدون كخيخوته لا يُمل، كتب على حافة الهاوية بين الرعدة والانطواء. وفي الحد الفاصل بين الأمل واليأس، وأظنه أفضل بشار تمثيلي عثر عن الحكمة الساحرة بين عصري وثقافتي محتشم. وحرف الأحداث المباشرة التي تعرض في الدون كخيخوته، تلوح في الأفق مواقف لا تحصى، منها السخرية المبطنة من الكنيسة، والفكرة الأكثر إلحاحاً وهي الأحلام الاستعمارية الخاصة بمنح الأسبان للعالم الجديد، فالوعود المتراصلة التي يعددها يستخاء دون كخيخوته على حامل سلاحه "سشوبينا" هي مسح جريئة فيما وراء البحار المائية حالماً يصبح هو إمبراطور، أو منحه وظيفة كنسية في حال أصبح هو كبيراً للأساقفة، ومع أن هذه الوعود تظل متعثرة، لكن أحلام الفارس وتابعه تنبضان في الكتاب إلى هباته

يتدب دون كخيخوته نفسه لإعادة الاعتبار لقسم الفروسية وثقافة عصرها إلى درجة يحيل له أنه يدوب في شخصية الفارس "أما ديس العالي" شح الفرسان في روايات الفروسية التي كانت شائعة في أوروبا قبل القرن السادس عشر. وبالنظر إلى أنه جسد في عصر لا يقر قيم الفروسية وثقافتها، فإن كل المعاني المتصلة بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مصادمة<sup>3</sup> بتصورها هو، ذلك أن النسق الثقافي الجديد الذي يعيش فيه دون كخيخوته يحول دون منح المعنى القديم الموجود في روايات الفرسان، إنما يقضي عليه فتناً من دلالاته هو، وهكذا تصف كخيخوته دون كخيخوته ساحرة وعربية، ومثاقصة، وبسطوي على معرفة لا يمكن السكوت عليها. وإحقيقه فيها نجر من قبل صاحبه بحسبية وطبقاً لشعره ط النسق الثقافي الذي تشعب به، لكن مقتضات النسق الجديد بحري احتلالاً وإكراهاً، فتعيد إباح تلك الأفعال داخل سياق مختلف، فتسقط عليها دلالات تظهرها أفعالاً شاذة كان دون كخيخوته يرسمه أن يصير فارساً في عصر لم يعد قادراً فيه على احسان فكرة الفارس أصلاً، وعلى هذا فإن كل مقاصده تقود إلى عكس ما يريده منها. وفكرة التوتر بين تسقيت ثقافيتين متعارضتين، كما ظهرت في الدون كخيخوته، تقودني إلى قراءة رواية أخرى تعمق هذا الأمر.

**3 اسم الورد:** في عام 1999 تُلقيت، وأنا في بغداد، من الناقد التونسي محمود طرشونه، طرداً يحتوي الترجمة العربية من "اسم الورد" لأميرو إيكو" وهي ترجمة صافية وفعمة قام بها أحمد الصمعي عن الإيطالية، وصدرت عن دار الركي للنشر في تونس، وهي نفسها التي أصدرتها دار "أويا" في طرابلس عام 1999 وشاعت بعدها، فتلقت الرواية بالاحتماء الذي يليق بها، وفي السوابب اللاحقة كانت تلاخفي كطل. لم أستطع أبداً التخلص من تأثيرها، وكثيراً ما أشرت إليها في الندوات، والمؤتمرات الأدبية الخاصة بالرواية.



ما السر الذي تنطوي عليه هذه الرواية التي كتبها عام متخصص بالسيميوطيم والاتصال؟  
الواقع إن الجواب يبدو صعباً وسبب، فما أراه من أسباب قد لا يراه غيري، ومن الواضح أن يكون صحيحاً  
في هذه الرواية، وفي رواياته الأخرى بدول فوكو، جزيرة اليوم السابق، باودوليو-حبرته بوصفه  
قارئاً وناقداً، وروائياً، فمن ناحية لجأ إلى أسلوب الإيهام السرد الذي يمدح القارئ العادي بصدق  
الوقائع والأحداث، وذلك حين لجأ إلى توظيف فكرة المخطوط، وهي فكرة شائعة في الآداب  
السردية، ورأيها في الدون كميخوته، المخطوط الذي يحتر عليه في "براع" بعد أيام من احتياج الفوت  
السوفيتية، وهو مخطوط فريد من نوعه من بلغات عدة وترجم كثير. كتبه في الأصل باللاتينية راحب  
ألماني في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي يدعى "أدسو ذا مالك" عن أحداث وهبة وقعت في أحد  
الأديرة الإيطالية أواخر عام 1327م. وكان المدون شاهداً على تلك الأحداث، ومشركاً فيها. ثم سر  
المخطوط بتقليدات كثيرة بين اللغات والأديرة قبل أن يصل إلى الراوي الذي سرعان ما يغيب بعد أن  
يجتز هذه المهمة السردية الإيهامية، ومن ناحية أخرى فالرواية تسعى بأساليب البحث التاريخي الذي  
يهدف إلى تحليص المسيحي من سماع بني أخيهما كما مرطمة في دره، سحر الملهي الذي ستفحل في  
نهاية العصر الوسيط، ومطلع عصر النهضة، ولكن على خلفية متجينة قوامها تحقيق جنائي يستفيد من  
التفنيات السردية للرواية البوليسية، ومن ناحية ثانية توظيف الإيوانية بحذو عالية فكرة التابع الذي يثبه  
"أدسو" الذي كان يرافق راحباً محققاً هو "غولدم" داسكافيل فيقوم على خدمته. ويكون شاهد  
على سلسلة الجرائم التي تحتاج السير.

لكن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، فالرواية تقف في انعطافة معاصرة بين عصرين هما الوسيط  
والحديث، وعرض غير الإيحاء الرمزي لأستويين من التفكير، إلى ذلك تفصيح بواسطة السرد طبعه  
الصراعات المذهبية، وآثارها المدمرة على البشر، ثم الآثار التي تؤدي إلى تدمير كل شيء حريق  
الدير، قتل لرهبان، تدمير المكتبة التي رمر إلى العدم لكن الأمر يلهم أنها أحالتني إلى الدون كميخوته.  
والمائلة بينهم تسدعي حملة من الملاحظات تتعوى بانقومات السردية لسبب، والمعري، إلى درجة  
تظهر اسم الوردة وكأنها معارضة سردية للدون كميخوته. لمف أولاً على توظيف مكونات سردية  
أساسية لا يمكن تجاهلها في الروايتين قصدت فكرة "المخطوط" وفكرة "الرحلة" وفكرة "النابغ". إنها  
مكونات وظفت على نحو يجعل الروايتين، رغم فارق الرسم بينهما، وكأن كلاً منهما مرآة للآخرى.  
لا يتردد ثرائس من الإشارة في تضاعيف النص إلى أنه يأخذ حكاية الدون كميخوته من مصادر عدة  
سبقت إلى الاهتمام بالبطول، منها الإشارة إلى أنه عثر في طببعة على مخطوط قديم باللغة العربية، ومن



أجل فك معاني ذلك المخطوط العربي الذي يجهل لغته، فكّر بأن يعرضه على 'أحد المورسكيين، فإد بالعربي يخبره بأن المخطوط إنما هو كتاب بعنوان "أربح دون كميخوتي دي لامانشا" وهو لمؤرخ عربي يدعى "سيدي حامد الأيلي" فيحصل على ترجمة إسبانية للأصل العربي، ويتكلم على الأمر، وبشر الكتاب بمهوراً باسمه. ولكن ما إن يعلم دون كميخوته بأن مذون معامراته مؤرخ عربي من المغرب، حتى يصاب بحمية أمل، لأن مؤرخاً مغرباً كادياً وحادعاً ومربهاً، لا يمكن أن يصوره على حقيقته.

أما في "اسم البوردة" فإن المؤلف الذي يتحدث من وراء قناع الراوي، يعثر في براع عام 1968 على مخطوط دون أدسو دا مالك" مؤلف فرنسي يدعى "أب" "فابي" كان صدر في باريس عام 1842 وهو مأخوذ عن نص أقدم ظهر بالفرنسية القوطية في القرن السابع عشر، وهذا النص القوطي هو ترجمة لطبعة لاتينية نقل في الأصل مخطوطاً كتبه باللغة اللاتينية راهب 'لماني يدعى "أدسو دا مالك" في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي عن 'أحداث وقعت في دير إيطالي في أواخر عام 1327، وكان أدسو شاهداً عليها حينما كان صبياً يرافق راهباً وعالمًا فرانسيسكانياً ومحققاً إنجليزياً هو "غوليامو دا بارسكافيل" وما إن يعثر المؤلف على المخطوط حتى يبادر فوراً بترجمته من الفرنسية إلى الإيطالية. ثم يفقد النص الفرنسي، لكنه يشغل بالبحث عن الأصل اللاتيني، فلا يعثر إلا على هذا منه مأخوذة عن أصل جيورجي صُمت إلى كتاب بالفرنسية، وحينما يعثر عن العثور على المخطوط، يقرر نشر ترجمته الإيطالية التي أجراها في جو ذهبي مترجم وهو مقتون بالمخطوط، وكما كان دون كميخوته يتدخل من أجل تصحيح مسار الأحداث والصوره المركبة له، وتعديل الصبغات السردية، فإن أدسو يفعل الأمر نفسه، ومع أنه يستعيد صبر ضباب شيخوخته - أحداثاً مر عليها أكثر من نصف قرن، وهو معتكف في دير "مالك" فإنه يتدخل كثيراً لصبط مسار الأحداث وتعليقها وشرحها، وكأنه شبه بسون كميخوته الذي تظهر صورته في المخطوط العربي المحتلق لعابة سردية هذا ما يتصل بالأفاق خاصة بفكرة توطيف المخطوط، أما فكرة الرحلة فهي عنصر آخر مشترك بين النصين. ذلك أن كلا من دون كميخوته وغوليامو يرحلان في معامرة عجيبة، تكتنفها كثير من المخاطر والصعاب، وأخيراً فإن فكرة التابع تغلق دائرة التماثل بين الراويين، فـ "ساشوبستا" و "أدسو" تابعان مخلصان لشوعين لهما صفات فكرية وثقافية عربية وهما دون كميخوته وغوليامو. وهذا يفصي بنا إلى ما نراه التماثل الأكبر، وهو المعنى العام للروايتين، ستاداً إلى ما تشكله الشخصيات الرئيسية من مراكز دلالية تتمحور حولها شبكة المعاني.



يعيش كل من دون كينجوت و غوليانو في اللحظة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية لعصر لم تثبت بعد معالمه الواضحة، ونظراً إلى أنهما ورثا الثقافة القديمة، فلم تعد تسعهما في العصر الذي يعيشان فيه كما يتصوران، فقيم الثقافة القديمة تدخل في توجيه أفعالهما، لكن ذلك يتعارض، بدرجة أو بأخرى، مع لقيم الثقافة الجديدة. وهذا الأمر ينعكس في سلوكهما وأفعالهما واختيارهما وعلاقاتهما بالآخرين. وقد بينا ذلك في حالة لفارس الإسباني، رعى غرر ذلك يدو "غوليانو" نفسها على دونه، فهو يمثل رمزياً رجل القرن الرابع عشر الذي يردح فيه الرؤى العقلية المطلقة المعطاة بمطور ديني من جهة، وبوادر الإيمان العلمي-التحريري من جهة ثانية. ففي الوقت الذي يمارس فيه عمله كراهب ومحقق في الخصومات الدينية، لا ينسى أنه أحد تلامذة "روجر بيكون"

والحدل أنه محقق بارع، وراغب، يستعين بالفرصيات العقلية والمنطق الفياسي، لكن مقدماته المنطقية لا تفلح في مطابقة الواقع، ولهذا يسكت في وجود نظام يحكم الكون، به خروج من التعبير الديني لوجود نظام كوني، يمكن به بعد من قسم إمكاني لإيمان الكمال بوجود تفسير عملي لتلك النظام. ولهذا تتضارب تصوراتهم وتأملاتهم، فهو عالقي بين نسقين ثقافيين، شأنه في ذلك شأن "دون كينجوت". وكما يجد الأخير مكسراً بارزاً منق في لا يقاوم، لمسه مظاهر الخيرة والاكسار أحياناً عند "غوليانو"، وكما يقول لصديقه دسو فهو يرتكب كثيراً من أفعال لمرور نظراً لكرياء فكره، مما ينفعه للعمل هو فقط الرعي في معرفه الحقيقة، ونشئت بأن الحقيقة ليست تلك التي تظهر له في الآونة الحاضرة". وكان بحثه لا يتعارض مع فكرة الفرح التي يثرها الصحت وتنبو له المقارفة كثيرة، حينما يؤدي به تحقيقه في الدبر إلى اكتشاف أن سلسلة الحرائم التي يكون صحاياه من الرهائن، إنما هي بسبب كتاب مسموم عن الصحت، هو القسم المفقود من "فن الشعر" لـ "أرسطو" المخصص لـ "الكوميديا". فلا يراد الإطلاع عليه لأن الصحت، حسب تصوره، يفسد المسيحية الجديدة والصارمة، فظهور الفرح الذي يسه الصحت تحلل المسيحية، ويغروها الفساد والخراب، فالكيسة بعد الصحت من نتاج الشيطان، وهو يحرر الإنسان من الخوف، ومي قبض للإنسان أن يحرر من فكرة الخوف، فهو في عي عن الله. والخوف على المسيحية، والتنازع حول حقيقتها، كما ظهر في "اسم الورد" يترددني إلى رواية أخرى جعلت من هذا الموضوع عمادها الأساس.

4. شهرة دافشي صدرت هذه الرواية في ربيع 2003، وسرعان ما لاقت صدى مقطع الطير، إلى درجة بقيت لستين متصدر مبيعات الكتب في العام، وبلغ عدد نسخها الموزعة في خمسين لغة نحو



أربعين مليوناً، وهي تستثمر حملة من التصورات الشائعة عن المسيحية والتأويلات المتصلة بها، وتقوم على قصصها بالتدريج، وتتضمن بحث في أساس العقيدة، وكيفية كتابة الأناجيل، وما له علاقة بشخصية المسيح "الكروستولوجيا" وصلته بمحرم المجذلية، والبعد الإنساني لشخصيته، وقد شكر المؤلف في مقدمة الرواية كتيبة من الباحثين المتخصصين في شؤون الدين والفن على جهودهم في توفير المعلومات لديقته التي ضمها الرواية، بل وأكد "أن وصف كافة الأعمال الفنية والعمارة والوثائق والطقوس السرية في هذه الرواية هو وصف دقيق وحقيقي" وهذه ليست خدعة سردية يريد منها المؤلف أن يدفع بالقارئ إلى تصديق المعلومات التي أدرجها في روايته، كما لاحظنا في الروايتين السابقتين، إنما هي معلومات استقاها المؤلف من مصادر تاريخية موثوقة، وكثير منها معروف للمتخصصين في الدراسات المسيحية، فلا يمكن عند الرواية مصدراً لمعلومات مجهولة.

في الرواية مزج شديد الدكاء بين مادة تاريخية دسيسة أسطورية، وإطار سردي يعتمد أسلوب البحث للتقطع، والمتناب، والسريع، فالرواية من روايات البحث والتحقيق، شأنها شأن "اسم الورد" فهما تنهلان من المادة التاريخية حول المسيحية بطريقة البحث والتحقيق، وتهدفان إلى إزالة الشوائب الرائجة حولها، فيما يعتمد المؤلفان، تقدم الرواية نقضا متتابعاً للمبطلات التي ترسخت في وعي المسيحيين، عن شخصيه المسيح، وأسرته، وعلاقاته بالمرأة، ثم يكشف لاستراتيجية التي اتبعها الكنيسة في إعادة إنتاج المسيحية بما يوافق مصالح البابوات وكبار رجال الدين ضد الفرس السيلادي الثالث إلى اليوم، وبذلك قدم البعثات المتداوله في أذهان المؤمنين بالعقيدة المسيحية التي رسخها التفسير الكنسي انصبغ للمسيحية، وتقدم وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الكنيسة عن كل الظروف التي رافقت نشأة المسيحية الحقيقية. وهذا فهي تثير السؤال الذي لا يخص المسيحية وحدها إنما كل انديانات: ما الحقيقي وما الرائف في المعلومات المتداولة بين المؤمنين في سائر انديانات عن أسسائهم، وشرورهم، وظروف شأهم، وكتبهم، تلك المعلومات التي جعلها التعلم المدرسي المعق، ومصاغ رجال الدين، والسلطات السياسية، جزءاً لا يتجزأ من الدين، فهل ما تتداوله الكنائس في العالم الآن هو حقائق سرثوقة أم حجة أكاديمي روجها لقطع المسيحية عن أصلها الأثري، وربطها بأصل أبري رائف أي الأصل الذي مثله المسيح بوصفه إنساناً ارتبط بالمرأة بعلاقة طبيعية، وقطعت الكنيسة صلته بذلك لتوقف نسب، فيصبح أباً ومزياً لجميع المؤمنين بدون أبوة حقيقية؟

تذهب الرواية إلى التأكيد بأن الديانات رموز، وصور، ومجارات، وأنه ينتصر تأويل ما للدين في عصر ما تبعاً لقوة المؤولين وسيطرتهم على المجتمع، وبالنظر إلى أن الكنسية هي الوجه الديني لمؤسسة



الدولة الرومانية القائمة على فكرة السلطة الهرمية الأبوية، فإن تفسيرها المعبر عن مصالحها هو الذي ساد بين المسيحيين إلى اليوم، ولكي يعم هذا التفسير بين عموم المؤمنين، فلا بد من ممارسة قوة تلجأ إلى طمس أي رمز أو مجاز يحس أن يبتثق للتذكير بالأصل الحقيقي للمسيحية، ثم قتل وتصمية لكل من يتبنى تفسيراً معبراً للتفسير الكنسي الشائع، ووصفه بالهرطقة والمروق عن الطريق الصحيح، تجعل الرواية من هذه المشكلة قضية بحث معقد عن الرموز الحقيقية المطمورة في مكان سري، ثم النزاع بين جماعة تريد إعلان السر للعالم أجمع، وأخرى تريد حمله إلى الأبد لقطع دابر الحقيقة المتوارية في مكان مجهول.

هذه القصة الدينية الخلافة هي في الأساس محل اهتمام مئات الملايين، وفي ضوء المكاسب العلمية التي حققتها الحداثة في العرب وسائر أرجاء العالم، فقد تدفق تيار الشكوك بالعقيدة المسيحية، والسياقات التاريخية التي رافقت نشأتها، وصار أي بحث يهدف إلى نقص التفسير التقليدية محل اهتمام الجمهور، لقد نشأ خلال القرنين الأخيرين وهي يريد أن يحسم العلاقة مع الكنسية بصورة نهائية، وهو وعي بتزايد فعل الطبع الذي للحياة الحديثة، ولما نكسر كتب هذه القصة في كتاب مشوق، فدلث يؤدي إلى الجذاب العامة والخاصة إليه لا يستكشف الحقيقة المتسمة في أذهانهم، وبخاصة أن المعلومات المعروضة في النص تأتي على رأسه كبار العلماء والمتخصصين في هذا الرموز الدينية، وتحليل الشفرات الكامنة في اللون والعمارة والشعر وغيرها

على أن المؤلف استثمر قضية شهيرة في تاريخ المسيحية ليجعل منها موضوعاً للبحث، وهي "الكأس المقدسة San Grail" التي يعتقد أن المسيح شرب منها في العشاء الأخير قبل صلبه، واحتفت منذ ذلك الوقت، والبحث جار من أجل العثور عليها، ومعها سر الدم الذي للمسيح. وهي كأس تجسد رمزاً الأصل الأنثوي للمسيحية، وبالنظر إلى هيمنة التفسير الأبوي للمسيحية فلا بد من تدمير الكأس، وعلى هذا بدأت جماعة تحتفظ بالكأس عبر القرون كيلا يطأها الضرر، وهي ستظهر الوقت المناسب لإظهارها، وتحول الألفية الثالثة فالعالم ينتظر أن يفرج أخيراً عن السر الحقيقي، فيما يريد الكنسية العثور على الكأس من أجل تدميرها، لإخفاء الدليل الذي يقود إلى الحقائق أسسية هذه هي الخلفية الدينية والثقافية للرواية، وهي خلفية تجذب في وقت واحد محصوماً وأنصاراً.

تجسد قصة البحث عن "الكأس المقدسة" من خلال الصراع بين جماعتين، تمثل الأولى "أخوية سيون" بشخص معلمها الأكبر، جاك سرنير، القيم على متحف اللوفر في باريس، وهو سليل آباء مشهورين لهذه الأخوية التي تأسست في عام 1099 ومن أعصائها نيرتس، رداشي، ووتشلي، وهيبر،



وجان كوككو، وقد حافظوا جميعا على سر الكأس منذ نحو ألف سنة، وتمثل الاتجاه الكسبي المتشدد جمعية "أبوس داي" في نيويورك بزعامة القس "أريغاروزا" وهي جمعية أصولية مترتبة تعتمد على فكرة لإيمان القائم على تعذيب المسيح، ووجده باسماء للتذكير الدائم بعذاب المسيح، فالأولى تمثل جماعة نريد الاحتفاظ بالكأس التي ترمز لوثائق وتقاليده خاصة بالدم المسكي المسيحي لإشهارها في الوقت المناسب، والثانية نريد طمس هذا الأثر المقلق الذي سيؤدي ظهوره إلى فصيح أكاديب الكسبية الكاثوليكية. ويعبر الصراع بين هاتين الجماعتين كل من المؤرخ الأميركي لانغدون، وصوفي بالنسبة للجماعة الأولى، والبوليس الفرنسي ممثلا بالقيب فاش المتواطئ مع الكسبية بالنسبة للثانية. تقع أحداث الرواية بين فرنسا، والمختار، وجرتا إيطاليا وأميركا، ومعظم الوقائع تدور خلال أقل من أربع وعشرين ساعة بين متحف اللوفر وكنيسة سوليس، والريف الفرنسي في النورماندي، ثم بعض الكنائس لعريقة في لندن.

تستأثر عملية فك الزمر السرية للعثور على مكان الكأس، باهتمام بالغ، ثم التقطيع المدهش بالأحداث، والواري بينها، وسبع معلومات تاريخية في تصاعدها، فاقارئ مورع بين الحركة السردية البارعة للشخصيات ليلا، والمعلومات التي تكشف شيئا فشيئا من خلال الحوارات، وطك الشمرات المستعلقة، وفي نهاية بحث القارئ نفسه أمام كشف كبير لقصة دبية استحوذت باهتمام حذني إلى درجة يعتقد كثيرون أنها حقيقة، لا خلاف في أنه ابتداء الأصلية للرواية صعبة، ومعقدة، وجعقة، لكن عملية عرضها ظهرت مجادية ورشقة، فليست معرفة الحقائق فقط هي التي تهمين على القارئ، إنما مصائر الشخصيات، وتداخل الأحداث، وسرعة الإيقاع، الذي جعل رواية ضخمة محط اهتمام أعداد متزايدة من القراء وقصة فك الزمر، والشمرات، تعيدني إلى رواية "مئة عام من العزلة".

5. مئة عام من العزلة: تنامي إلى سمعي اسم ماركيز، أول مرة، في نهاية السبعينيات، حين كنت أتردد على مكتبة مجلس الثقافي البريطاني في أحد شوارع الوريبرية المطلنة بالأشجار لساقية في بغداد، كان اسمه يتكرر دائما في الصحف الإنجليزية المعروضة في أرفف الجرائد، وكثيرا ما كان يشار إلى "مئة عام من العزلة" بحفاوة كبيرة، واعتقد بأني اطلعت، في تلك الفترة، على إحدى قصص المترجمة لكن صورته الكاملة لم ترسم في ذهني.

كنت طالبا في السنة الأخيرة في جامعة بغداد، ولدي شعف بكل ما ينص بالرواية. سدر أن نفاعلت مع نص روائي كما تفاعلت مع هذه الرواية التي صدمتني كليا، وهزت كل تصوراتي عن الرواية بداية من تذكر لمسة الثلج الياقوت في الصفحة الأولى إلى العاصفة التي تزيح قرية ماكوندو من



الوجود في غاية الكتاب. قرأنا مربين متباينين، وجدناهم بعلاف أزرق سميك، وأشأت ثبت لهمارس الأجيال الستة من سلالة "بويديا" لكي تتبع التشعبات المعقدة للأحداث والوقائع، ولأعرف الأساطير والزواج، وعلاقات السفاح، وصيران النساء، ويقاعاب العجوز، وكتائب الخاريين، والنساء الماريات، فيها. وتبين لي أن السلالة تنحدر من "عزيرة أركاديو" الابن الأكبر لأركاديو بويديا المرافق الشبق للعجريات، وليس من العقيد "أورليانو" الأخ الأصغر، مع أن الحضور الطاعني للعقيد، وتشعب علاقاته النسائية، في صفحات الرواية يوحي بأن السلالة تنحدر منه، وتابعت سلالة "بويديا" بمهره وشغفها بالحب والقتل من "أركاديو" الأب إلى "أورليانو" الآخرين، هم بالنص وصرت أحدث به مع نفسي، وحلت كثيرا به، وتخلته غوا من خمس سنوات، في لغة عارمة من التلقي لتثير الذي ندر أن وقع معي إلا مع الدون كيجوته، قبل ذلك، واسم الورقة، فيما بعد.

صدرت الرواية في عام 1967 قبل أكثر من ثلاثة عشر سنة من إطلاعي عليها، وفي لثمانيات، حينما عرفت في النقد الجديد برأت أن تودوروف "عدها" مدحه العصر الحديث فقد اشتقت معايير جديدة للبيئة السردية في النص الروائي، وقادته مرويه إلى العام العجوني لروايات ماركيز، وصعدني عنه في الوقت نفسه، صرت أقرب رواياته بشعب، فأثيت على كل ما ترجم له. أحيت بشكل معرط روايته "وقائع موت معلن" عنه "التي تحكي مسيحا يقتل بطلها" "المسافر" "ويقوم على واقعة حقيقية حدثت لشاب هو ابن إحدى صديقات أم ماركيز. وقد سمعته أمه من كتابة الرواية ثلاثين سنة، بعد أن حبسها برغبته في ذلك، كيلا يستثير حزن صديقتها، إلى أن اتصلت به في برشلونة بعد ثلاثة عقود وأخبرته بوفاة الأم، وسمعته إدا بالكتابة، وهذا أورد ماركيز ذلك في سيرته الذاتية "أن تعيش لتحكي".

وشغفت برواية "الحب في زمن الكوليرا" وأحببت روايته القصيرة "أندرياس البربسة" وجدنا الشيطانية" لفرير الذي تحدثه الجدة في بيع جسد حفيدته إلى أن يمك ديوها، فتطوف بها مومسا في قرى الكاريبي التي لا يروى من النساء، وعشت خطوات رقب وأنا أقرأ روايته القصيرة حكاية بحار غريب" التي جرى تقليد ضعيف لها في الرواية العربية، وهي في الأصل تحقيق صحفي قام به ماركيز في عام 1955 حينما التقى أحد الناجين النماية من كارثة كادت تعرق المدمرة الكولومبية "كاسيداس" وكشف له معاناته طوال تلك الأيام المريرة في بحر عاصف، لكنني لم أتفاعل مع "خريف اميطريك" مع رغبتي الجارفة في معرفة طبائع الاستبداد الذي صورته الرواية، ولم أتفاعل كثيرا مع رواية "ليس للعقيد من يكتابه" فقد وجدنا قصة انتظار عقيد هرم لراتبه التقاعدي، خلال خدمته العسكرية في الحروب الأهلية، وتنتهي بكلمة "خرا".



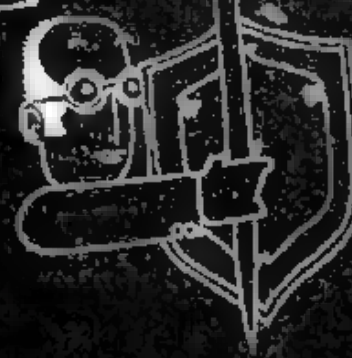
وما وجدت استجابة من أي نوع ما تجاه رواية "في ساعة نحس" التي عرضت سلسلة من الفصائح الحادة على سبيل الانتقام، وعزمت عن أي نوع من التفاعل مع رواية "الجنرال في متاعته" التي خربت الصبورة المنحلبة لسيمون بوليفار الضبابية في ذهني، وهو الذي قاد حروب التحرير ضد الاستعمار الإسباني في أمريكا اللاتينية، ولم أحب كثير قصصه القصيرة، مع أنها تصور ببراعة العواصف المرتظمة بأسلاك الكهرباء بسبب حرارة الصيف الكارهي، وتصور الأمطار الجارفة لثلاث الحيوانات في الشوارع الطيبة، باستثناء تلك القصة التي تقع أحداثها بين أسبانيا وفرنسا في ليلة عيد الميلاد، وفيها يتابع الراوي سيل الدم على الثلج عبر الجبال إلى باريس، ولم أعد قادراً على تذكر من رأى قرأت هذه القصة التي تنقد كحجرة في عباب الظلام.

لم أقرأ لماركيز شيئاً منذ منتصف التسعينيات، فأخيراً قرأت رواية "الجنرال في متاعته" وعزمت عنه، وقررت أن أتوقف عن متابعتها، فسم أعد أنظر جديداً منه، كل تلك الدهشة بعالمه تددت بمرور السنين. ولا أدري أيها الذي صرته شعير؟ وأنت الذي نسب لي هذه الفجوة التي لا تروم؟ وأينما قطع حبل الوصال؟ وأرجح أنني أأ الذي تغيرت فم أعد قادراً على تنقي بصوص ماركيز بتلك القوة التي كنت عليها قبل أكثر من عشرين عاماً، فقد نصب بفعالات القراءة لدهشة، وحل مكانها تدويع عميق وبطئ لتلك العالم الساحر المتحيز كنت ألطف حمرات الكتب، وأضعف فيها ناري، تنقد فوق انقادها، والآن صرت، بسبب النظريات العديدة، وطرائق القراءة التحليلية، واستنطاق النصوص، أكثر برودة من فياني الشمال. أعمل فوراً على إطفاء تلك الجمرات الملتهية في الكتب.

حيماً سئل ماركيز، مرة، عما يريد قوله في "مئة عام من العزلة" أجاب: إنها حكاية أسرة تعتقد أنه إذا وقع فيها سحاح المحارم فإن الوليد سيكون له ذنب عريض، وطوال مئة عام كرس كل وعيها وخبرتها وحرسها على ألا يقع هذا الأمر بالخطور، لكنها من حيث لا تدري كانت تبذل قصارى جهدها لقرن كامل لكي يقع ذلك الحادث. فكرة الدس، والسفاح، والعلاقات المحرمة، تتأثر في روايات ماركيز، وعموم الأدب الأمريكي اللاتيني، وجواب ماركيز عن السؤال يرفع بعض الرواية من مستوى إلى مستوى آخر، يسموها لتكون إحدى أساطير المحارم، وهي لوحة عامرة بالشاهد المنحفية الرمزية لتطلعات ذلك الجنس الحار من المود في الكارهي، على خلفية من الصراعات والحروب الأهلية.



معارك أدبية



• نازك الملائكة •

# والشعر الحر

ولم يكن كل بلد هريي " وكان واضحا لكل أديب مطلع على كتابي " قضايا الشعر المعاصر " وعلى مجموعاتي الشعرية المتوالية أن هذه الشائعة باطلة فلا حقيقة وراءها ولا سند لها . ولعل الذين بنوا الشائعة كانوا يتراوحون بين أديب رهيب ولكنه لا يثبت مما يقرأ وأديب فنان لا يحسن القراءة الجسدية ، وأديب ثالث يعتمد الإساءة إلى لاسمها لا يعلمها إلا الله . أما الذين تتوا مؤلفي لقد تاملوها شائعة يقرأونها

عندما صدر كتابي " قضايا الشعر المعاصر " في طبعته الأولى عام ١٩٦٣ بدأت شائعة غريبة تجوس الجو الأدبي في العالم العربي ، وراح عذرات من الكتاب يرددونها دونما تثبت ، فيقولون جميعا أن نازك الملائكة قد تراجعت عن دعوتها للشعر الحر ولم تعد من أنصاره . وقد تردد هذا الشائعة في كثير من المجلات العربية من المغرب إلى دمشق ، ومن الجزائر إلى بغداد ، ومن القاهرة إلى الرياض



فمن يخطئونها في المصنف دون أن يرجع  
إلى منهم إلى التلويح في الشعر والتكلم  
ببعض ما يهتمني به -

وقد ذات هؤلاء كلهم أن يذهبوا  
قراءهم - يدافع الأمانة والموضوعية -  
على أن كتابي قضايا الشعر المعاصر -  
كان أول كتاب تناول حركة الشعر  
الحري ، فدرسته من جوانبها كلها ،  
وكانت فيه محاولة جادة مخلصه  
لوضع أول عروض لهذا الشعر  
الجديد .

ففي الكتاب المذكور أصبحت الأوزان  
العربية التي يمكن نظم الشعر الحري  
منها ، وبينت أمكانيات « الضرب » ،  
والطوال الأشطر ، وتأثير « الوتد » ،  
وقد اعتنيت في ذلك كله على حبي  
للشعر الحري ، وحماسي له ، وعلى  
دراستي لعلم العروض ، وعلى بمعنى  
الشعري . وقد عنيت عناية كبيرة  
بدراسة الأخطاء العروضية التي يقع  
فيها بعض شعراء الشعر الحري ،  
ودعوت إلى تصحيحها على أسس  
مبنية دعوت إليها ، موصية أن  
للشعر الحري لا يعفى الشاعر من معرفة  
العروض العربية كما يظن بعض الناس  
.. لأنه قائم على تقنيات الخليل  
نفسها ، وعلى أصناف العروض التي  
أحصاها في عروض الشعر العربي



وكلت بكل هذا لحاول أن أكتب  
المتزمتين من أنصار شعر الشطرين  
الدارج ، أن شعري الحري الجديد هوذن  
وزنا كاملا ، ولا يخرج على موازين  
الخليل اللهم إلا في أسلوبنا في ترتيب  
التفعيلات وفي اختلاف عددها من  
شطر إلى شطر . فإذا كنت فعلت كل  
هذا في « قضايا الشعر المعاصر »  
فكيف يمكن لأي ادب مصنف أن يزعم  
أنني تراجعت عن الشعر الحري وتبذته  
وأصبحت من أعدائه ؟



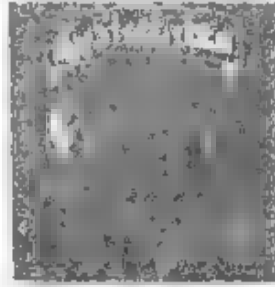
يضاف إلى هذا أنني اندرجت في  
كتابي المذكور فصلا مهما كل الأهمية  
عنوانه ( الجنود الاجتماعية لحركة  
الشعر الحري ) وفيه ذكرت نواحي شعر  
الشطرين التي دفعتني إلى الخروج  
عليه والدعوة إلى شعر جديد يخلو من  
تلك العوائق . ولئن كنت لم أتحدث  
عن نفسي في هذا الفصل بضمير  
المتكلم ، فقد اخترت أن أكتب شخصي  
من إطار موسى ، الشاعر المصري  
المعاصر ، لأمير أدركت أن كل شاعر  
استجاب لدعوتي تلك لم يستجبلاني  
أنا صانعة الدعوة ، وإنما لأن هذا  
الأسلوب الشعري الجديد يلبي ضرورة  
شعرية ملحة في نفس الشاعر الحديث  
حلمتها ظروف اجتماعية وفكرية  
وربوية .

والواقع أنني كنت في ذلك الوقت ،  
قد أمنت إيمانا راسخا بأنني لو لم أكن  
قد بدأت حركة الشعر الحري بالدعوة  
الرسمية إليها عام ١٩٤٩ - في ملزمة  
مجموعتي « شظايا ورماد » لكن بناها  
زميلي بدر شاكر السياب رحمه الله ،  
ولو لم تكن أنا وبدر قد بناها لكان  
بناها شاعر عربي آخر غيرنا . لأن  
الشعر الحري كان لهاكة قد أن أوان  
قضاياها من شجرة الشعر العربي المعاصر  
.. وهذا هو التفسير الوحيد لاستجابة  
الشعراء المعاصرين إلى الحركة فور  
صدور مجموعتي « شظايا ورماد » .  
لأن الشعر الحري لم يوافق حاجة





# أنا... و الشعر الحر



المختلفة ؟ ليس هذا موقفا جادا يجب أن يواجهه أي ناقد مسئول إلى نفسه قبل أن يزعم للقارئ بهلثي تهذه للشعر الحر ؟

ولما أن مجموعتي الشعرية المتوالية تحتوي كلها على الشعر الحر، ولما أني أذنت ونشرت شعرا حرا حتى بعد صدور آخر مجموعة لي سنة ١٩٦٨ لهذا دليل أوضح وأكبر ولكن بين السائل - مع الاستيف - من لا يشعر بمسئوليته القلم ، ولذلك يهينون أنفسهم بـ يغفلوا النصوص أو يبتشروا حسب أهوائهم لجرد أن يسبقوا إلى الأدب الذي يحملون عليه (١) .

ومع ذلك عالمة والموضوعية تقضي بأن أصرخ للقارئ بأن أول قصيدتي كتابي « قصايا الشعر المعاصر » كان يحتوي على عبارة مهمة لعلها هي التي روعت الشعراء المتعصبين للشعر الحر وهي قولي ( أن الشعر الحر يجب ألا يطفئ على شعرا المعاصر كل الطغيان ) والواقع أنها عبارة بريئة وليس فيها ما يحيف قارئ وأجع قارئه بحوشي في التمسك الأدبي لحرف لن سمة أو خاصية لشيء ملازمة هي أنني أحرم على أن أكون دقيقة دقة صارمة في صياغة كل عبارة أكتبها ، أخاف أن يسط حرف واحد

حدوية في نفوسهم وعقولهم مسببا استجابا له بتلك الحرارة والحماسة، وإنما فضلي الوحيد التي سبقت غيري في رفع صوت هذه الدعوة والتبينة ، وكانت رؤيتي للشعر الجديد من العمق والوضوح بحيث أثرت في كل شاعر حديث قرا ( شوقيا ورماد ) الصادرة عام ١٩٤٩ - ذلك التي ما كانت تظهر حتى بما تيار من الاستجابة ، وإذا الصحف العربية تبدأ تنشر قصائد حرة لشعراء من مختلف القدر أرضيا للعربية ، وكان عبر قتل من هذه القصائد الأولى يحمل لافتة اهتداء فزى إلى . ولم أكن على معرفة بأى من أولئك الشعراء اللطفاء ، من اهتدى قصائدهم الحيرة الأولى مشكورين .

وأقول أيضا أنا دار القلم ، المهم الذي تعصت فيه معدي شعر الشطرنج موجود في كتابي « معاصي الشعر المعاصر » فكيف يمكن أن يستند إليه أي ناقد في أن يتسبب إلى ما سمعه بتراجع نازك الملائكة عن دعوة الشعر الحر ؟ وإذا كنت قد تراجمت عن دعوتي ، فلماذا - بالله عليك ليها القارئ الكروم - أجهدت نفسي في كتابة أكثر من مائة صفحة وضعت فيها عروضا كاملا لهذا الشعر الجديد وتناولت قضايا

(١) صدرت لي مطبوعة شعرية عام ١٩٧٠ ولكنها قصيدة واحدة طويلة بكرة . وهي في الأصل منظومة قبل

منوانها مسألة الحياة والموت للإنسان وليست مجموعة شعرية ولذلك لم عام ١٩٤٧ وليس فيها شعر حر .



مما أقول فيوسمى المعنى إلى جهة لا أقصدها . لذلك اعتدت أن أتأسى هي الصياغة بأقصى كل لفظة في المأثرة فبدأت تماماً . وعلى هذا الأساس فليعظر في عيسارنى المشار إليها .

لقد قلت أن الشعر الحر يجب ألا يطفى على شعربا المعاصر . ولو كنت وافقت هنا لكأن المعنى أنى أريد أن يكون شعر الشطرين هو الطاشى الثالث تاركة للشعر الحر مكانا صغيرا فصيح . ولكن لينتكر القارئ قولى مع ذلك مباشرة . كل الطيفين قهاتين كلمتان ملطفتان أشد التاليف وهما تغيران المعنى تماما . وقد قصدت بهما أننى لا أوافق الترتيبين المتبعين من شعراء الشعر الحر اللذين يريدون أن يحجوا شعر الشطرين حجا كاملا ويحلوا الحديد حله . وإنما أريدت بمشارئى تلك أن تملى مكانا لشعر الشطرين . وكأى داعى الر هذا التفتير بأدبته من طرف كذ من شعراء الشعر الحر فى تحسبهم لشعر الشطرين وأزدرائهم له . وهذا عندى ليس عوقفا مقولا . ولم أكن أقصده صمما أعليت البعرة الرسمية للشعر الحر عام ١٩٤٩ والدليل على ذلك أننى لم أترك شعر الشطرين قط . فقد كنت ولا أزال أومن بضرورة هذا الموعين معادى ما فى ذات . لا الأدبية تلام نواصير محبير سمها مما وبدلها معا .



كذلك تقتضى الأمانة الأدبية أن أضيف أن هذا الفصل الأول الذى خرمته فيه تاريخ الحركة الجديدة به مقدار ما كنت أعرف عنها آن ذاك به قد احتوى على ثلاثة ماخذ اجتهاد على الشكل المعروف فى شعربا الجديد وقد توصلت إليها بممارستى لنظم هذا الشعر . وبملاحظاتى المستمرة لما ينشر

الزمالة من ذلك الشعر . وقد صحت هذه المأخذ الثلاثة عدا طميا موضوعيا متمردة من أهوائى .

وأظن أن الذين انشاعوا فكرة تراجمى قد استقنوا أنى هذه المأخذ . . . لأنهم يتوهمون أن نصير الشعر الحر لا يمكن أن يرى له عيوبها . فإذا أحصى مثل ذلك العيوب فهو بالضرورة متراجس إلى معسكر ( الإعدام ) .

والواقع أن هذا التمسور وهمى ومضبوط . فإن العاشق الموله يعيب حبيبته على علمه بقلوبها وعبوبها . وما كان وجود المعايير يحول فى أى وقت من الأوقات من عيب لا حبيبنا وأصلنا . ولولا ذلك لما استحق التحمى أى إنسان لآثام مخلوقون أساسا من النفس .

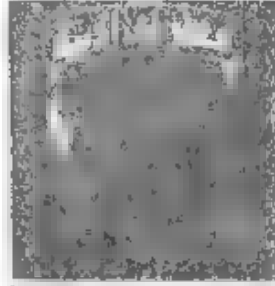
وكذلك الشعر الحر لما له نقائص ومعايب . وتعذلى لهذه النقائص والمعايب لا يعنى أننى تركته . وكذلك أسرو به شعر الشطرين فإن معالسه لم تقتضى يوما إلى نقد .

والواقع أن أى شكل من أشكال الشعر ليس منزها عن العيوب . ولكن شكل حسنة وسننه . وعلى أساس هذه الحقيقة اجعلنا من كلامى . قصدا لشعربا المعاصر . الصلح المشار إليها فى أحدهما أعصيت معايير الشعر الحر . وهى الآخر تأمنت معايير شعر الشطرين . وأنا لصديها وأصعبها كليهما ولم أبذ آيا منهما يوما .

كذلك ينبغي لى أن أقول لى (عدالى) الكثار هؤلاء . لم كانوا منصفين للاحضوا أن عدد المأخذ التى لوردتها على شعربا الدارج القديم كانت أربعة بينما عدد ماخذى على الشعر الحر كانت ثلاثة فقط . وللاحضوا كذلك الصمامة الحارة التى تحدث بها عن معايير شعر الشطرين أنى دافعى لى تدعى دعوة كاملة للحدوح عليه لى شكل شعربا أرحم مدى ثم اتى لى أن ألفت فنظرو لى



# أنا... و الشعر الحر



دأخضنا . ولكن هذا لم يكن يعني أن شعر الشطرين حبرا من العيوب وإنما يدل فقط على أن بحث السباسبية والمخبرين - التي كنتها يوم كنت ملهمة شطريا ورمك - ما زالت أقل تجارب من أن تستطيع إيراد الأدلة القوية على ضرورة قيام الشعر الحر . فاني لم استطع ذلك إلا سنة ١٩٥٧ بعد مرور عشر سنوات على أول قصيدة حرة نظمها وهي « الكوليرا » ولذا كان النقد والقراء قد توهموا أن تعدادي لحايب الشعر الحر ملين على تراجع سنة ١٩٥٤ (١) - ففني قد أصبحت عام ١٩٥٧ أفيد حياية للشعر الحر بحيث رأيت نقائص شعر الشطرين بؤية واضحة وإبرزتها لفتري في تخطي حار متدفع . ولم يصغر . قضيا الشعر المعاصر . لا سنة ١٩٦٢ وهي ارجت المصنبن معا . كل في موضعه . لاني كنت قد اضحت وانركت أن لكل من الشكلين : الشعر الحر وشعر الشطرين مزايا وعيوب فلا أحد منهما خلو من المزايا ولا أحد منهما يوق العيوب . وهذه نظرية موضوعية خلصت وقد ألفت حياي حياي لأبيية أن تكون بعبدة من الامواء الجارفة جهد الطلبة . ولم

نقطة ثانية لائق أهمية عن هذه المأخذ الموجهة إلى كل من الشكلين القديم والجديد . وهي أنني كتبت بمثل الأول الذي عسدت فيه مأخذ على الشعر الحر عام ١٩٥٤ وقد نشرته مجلة « الأديب » البيروتية في حينه . بينما كتبت المبحث الثالث ( المأخذ على شعر الشطرين ) بعد ذلك بثلاث سنوات والفترة مضطربة عامة في كلية التربية ببغداد . ومعنى هذا واضح . فانا قد أحسنت بمعايب الشعر الحر سنة ١٩٥٤ ودفعتي الموضوعية إلى نشرها مع أنني كنت إذ ذاك في ذروة استعمالي للشعر الحر - أنا صوح أن له ذروة . وبعد ذلك بثلاث سنوات توصلت إلى صيغة أدبية لحايب شعر الشطرين . وكتبت شاعرة بأنني عجزت في مقامة شطريا ورماد عن إيراد أدلة مقنعة اثبت بها أن شعر الشطرين لم يعد كافيا لاستيعاب كل تجارب الشعاع العربي المعاصر . فلا بد من تطعيمه بشكل جديد قد يبعث فيه الحياة هو نفسه . والواقع أن أنصار الشطرين - أو بعضهم في الحقيقة - قد رنوا على الليل الذي أوردته ردا مقنعا . ومعهم الحق . فان دليلي الأول كان

(١) الحقيقة أن أسطورة تراجع عن دعوة الشعر الحر لم تبدأ بالشعور سنة ١٩٥٤ عندما نشر مقال أول مرة وإنما ظهرت بعد صدور مقال فصلنا في كتابي « قضيا الشعر المعاصر » عام ١٩٦٢ .



يزل مثلي الأعلى في الكتابة يستند إلى هذه الصفة .

لذلك الأسباب التي أوضحتها هنا الأدباء يقولون بأنني قد تراجعت عن دعوة الشعر الحر . وكان الرجوع الأول منهم وأنها إلى حد ما للأسباب التي دفعتني إلى اتهاكي بالردة . لأنه يخاف ولو ظننا بأنه مستند إلى كلامي في الفصل الأول من « قضايا الشعر المعاصر » أما الرجوع الثاني والثالث والماضي والعقود فقد التفت أكثرهم الزهمة عن طريق السماح أو قراءة الصنف - فراحوا يريدون ما يسمعون يوما نثيت ومن دون أن يعترض على أحدهم حسن العدالة والحق فيقول لنفسه : ليس على قبيل أن أردد الاتهام . أن أراجع بنفس إلى الكتاب لانتنت من صحة ما أكتب ؟ ثم إن نازك الملائكة لها شعر مفسور في الجلات وفي الكتب القليلة على أن اقراء لاري هل هي حقاً قد شيعت الشعر الحر وعادت إلى شكل الشطرين مرده لا رجعة فيها ؟

ولو فعل هؤلاء الأدباء ذلك ، لو رجعوا إلى شعري ، لو جئوا أن ما يكتبونه بأمل ، على مجموعات الشعرية كلها يلتقي الشعر الحر بشعر الشطرين - فضلاً عن أنني - رجعت مجموعتي الأخيرة شجرة الشعر الصادر سنة ١٩٦٨ - قد واسلت اذاعة الشعر الحر ونشرت في المجلات الأدبية . وآخر قصيدة حررة لي قد ادعتها من تليفزيون الكويت في أواخر سنة ١٩٧٢ وعنوانها « للملا والثرية » وهي قصيدة طويلة من بحر الرجز شعراً حراً على الأصول الدارجة لهذا الشعر ، ولم أنشرها بعد . . . كما أدعت من اذاعة الكويت قصيدة

حررة ثانية من بحر اللؤلؤ . ونشرت لي مجلة الآداب عام ١٩٧١ قصيدة حررة عنوانها « الضيف » - وفي مهرجان الشعر الملتقى ببغداد عام ١٩٦٩ ألقى أكثر الشعراء المشتركين قصائد شطرين وكنت قد ألفت قصيدة حررة إلى درجة أنني عندما نزلت من اسرح أقبل على تريب من أنصار الشطرين يعانقني قائلاً : « كل الشعراء ألفوا قصائد شطرين إلا أنت ، مع أن شعركم الحر هذا أصلح للقراءة منه للآفاء » .

وقد يقول القارئ : يكفيك ليلاً على نغمة الشعر الحر أنها تحصى لنفسها قصائد حررة قليلة نشرت لها من ١٩٦٨ حتى اليوم والله يعلم كم قصيدة من شعر الشطرين لها . ورواي هذا أنني قد مررت بفترة من الصمت والمقعد الشعري طويلاً ثلاث سنوات لم أقلم خلالها بيتاً ولا شطرًا ولا عبارة موزونة . ولما انصرفت انصرفاً كاملاً إلى كتابة بحوث النقد .

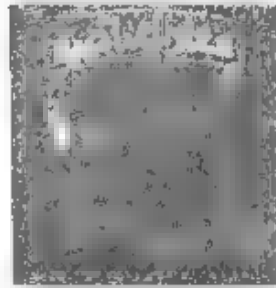
وكان لهذا الجهد الشعري أسباباً مثلاً منه متداخلة ليس هذا مكان استعراضها . وألهم أن الشعر عاد وتظهر في حيلتي أشد تقوى بعد

ذلك . وأنا كنت قد وفقت نشر هذه القصائد القصيدة ثلاثي أفضل لقاءها في الإذاعة وفي أمسيات شعرية . ثم نشرها في مجموعة شعرية جديدة أرجو أن تصدر في العام القادم . وسيكون أكثر شعر هذه المجموعة من الأوزان الحررة لا من شعر الشطرين ولهذا أيضاً اسكت شبة بالشاعر الراعي يختار متعمداً أحد الأشكال لقصيدته أما شعر الشطرين . أو الموشح أو شعر المظوعة . أو الشعر

(١) أرجو ملاحظة معنى قولني « صنف الشعراء » فإنا لا نريد به شعراءنا الياطين فالشاعر قد يكون في السبعين من عمره ويكون شاعراً صفيهاً مع ذلك لأنه ضحل الموهبة حيث الصياغة - يقابله في المجهدة الثانية شاعر في الخامسة والعشرين ولكنه موهوب يبشر بشاعر كبير .



# أنا... و الشعر الحر



بعدها مباشرة من دون أي فاصل :  
( وليس معنى هذا أن الشعر الحر  
سهل ، وإنما سيقتل قاتلاً يستعمله  
الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون  
أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية  
الجميلة ) - ولأوضح أمي بهذا  
الموقف هذا كتبت إليه في شريط طاهر  
على المنطوقين من أنصار الشعر الحر  
الذين باتوا يتفخرون من احتقار الشعر  
الشرطي مذهباً يتباهون به ، منادين  
بالشقاء على شعرنا ذلك قضاء مجرباً  
والبليل البسيط على ما أقول - أي  
على أمي لم أكتب بكلمتي أية دعوة  
لنقد الشعر الحر - أمي قلت بعد  
ذلك مباشرة ( و... ) أحب أن أعين  
من أمي له أمي في شعرى الحر -  
أعند البعض منه في شجرة القمر -  
ثم أمي مناهة لكر دالة - أفي فكت  
أعيرها سرياً وانتلزل غيرها ( حتى  
أقول : - ولهذا يت لدعو إلى أن  
يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية  
الموحدة ولو توحيدا جزئياً فبذلك نزيده  
موسيقى وجمالاً ، ومعنى هذه العبارة  
ولضح ، فلما أولا ما زلت ادعو إلى  
الشعر الحر بقص العبارة ، ولكنني  
أدخل عليه عنصراً جديداً قادتني إليه  
فجروني الطويلة في ممارسة الشعر  
الحر ، هو العناية بالظلية -  
ولملاحظ القارئ قولني عن الشعر  
الحر ، يزيده موسيقى وجمالاً - لأن  
لفظة الزيادة تعني منطقياً وجود  
الموسيقى والجمال أصلاً في طبيعة  
الشعر الحر ، وهذه الموسيقى وهذا

الحر أو سواء ، والشكل مرتبط تماماً  
بمضمون القصيدة وأن كان صغار  
الشعراء يجعلون هذا ( ١ ) وحسباً أن  
تستفيد والشاعر المبدع لزال قياتي  
فهو يتقل بين الشكلين .

أحب أن ألق الآن عند دليل ثان  
استند إليه فليد زعموا ويصرون أنني  
نقد الشعر الحر ، وذلك الدفيسل  
أشكوه من مقامة ديوانى ، شجرة  
القمر - - وخير مثال للأحلوب الذي  
يكتب به طائفة من مؤلف الكتاب هذا  
المثل الذي نشرته مجلة الهرم -  
( ملحق الهلال ) في عندها للسانس -  
يوشيه ( حزيران ) ١٩٧٢ عالم للسيد  
مصطفى الجرف ، لقد قال هذا الكاتب  
سامحه الله :

« فلك هي المسهرة ليلك الملائكة -  
تقول في مقامة ديوانها « شجرة  
القمر » الذي صدر سنة ١٩٦٨ » وأنى  
لعلني يلقن من أن تيار الشعر الحر  
ميتوق في يوم غير بعيد ، وسيعود  
الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن  
خاضوا في الخروج عليها والإستهانة  
بها . »

والواقع أني لن ألوم أي قارئ غير  
مطلع إذا ما قرأ عبارتي هذه ، فرتق  
ثقة كاملة بأنني قد عدت الشعر الحر  
وأصبحت من أعدائه الماويين - ولكن  
ماذا سيحول هذا القارئ عن هذا  
الكاتب أن لما اكملت له عبارتي كما  
جاءت في تلك المقامة ولذا ما شرحت  
له السبق الذي وردت فيه ؟ لقد قلت



## • للجمال مستزودهما القافية المتكررة •

وهل يريد القارئ قليلا أكبر على  
 فن ما أراد الكاتب الفاضل مصطفى  
 الجرف أن يسميه إلى من ليل للشعر  
 الشعر لم يكن صحيحا ؟ اننى في  
 مجموعتي « شجرة القمر » نلصقها  
 قد ادرجت سبع قصائد حرة الوزن  
 وقد مر اننى وعدت في المقدمة ان ازيد  
 العناية بالقافية في شعري الشعر للتكثيف  
 وقد بررت بوعدى كما سيظهر للقارئ  
 في مجموعتي القادمة ان شاء الله  
 ولكم كنت شاكر الكاتب الفاضل لو  
 انه لم الاسفة الانبية ظلم عبارتي  
 التي نلصقها ميتورة فلا يكون كمثل من  
 يستشهد على عدم وجود الله جميعاته  
 بالكلمات « واشهد ان لا اله الا الله »  
 حلقا يقتضها « الا الله »  
 على ان الواقع ان المســــــــــــــسيد  
 مصطفى الجرف لم يكن يقتصر  
 الاساءة الى علما بتر عبارتي فهو  
 يؤمن ويعتقد ان الاله انما هو الله  
 الجرف لمصلحة بدمع به الشعر والله  
 ليؤسفنى انى لا املك هذه الفرصة  
 ولم تكلم يوما - لا بل اننى انكر  
 اشد الانكار انها لمصلحة •

وختاما اهب لن أعلن « وانرجو ان  
 تكون هذه آخر مرة - قلتي لم ازل  
 احب الشعر الحــــــــــــر واتحسن له  
 واستعمله بلا انقطاع منذ عام ١٩٤٧  
 حتى اليوم - ولم تمر على فترة تركت  
 فيها نظم الشعر الحر مطلقا - وكل  
 ما في الامر ان في نفسى شيئا من  
 غيظ من شــــــــــــعراء الشعر  
 الحر الملتزمين الذين يهاجمون  
 شعر الشــــــــــــطرين ويهزؤون به  
 ويسمونه « تقليدا » - والواقع اننى  
 احمل في نفسى غيظا مائلا من انصار  
 الشطرين المتطرفين الذين يصخرون من  
 شعرتنا الحر ويزعمون او يتوهمون انه  
 بلا وزن •

وقد يسأل القارئ - وهو سؤال  
 وجيه - لماذا احرص على الرد على

الفتاة الاولى دون ان احاول مناقشة  
 الفتاة الثانية ؟ لهذا ارفع مستوى  
 مناصرة شعر الشطرين ببنصبا ، اتركه  
 للشعر الحر يوما مثلمرة ؟

والجواب ان سر ذلك ارتباط لعمى  
 وسمعى الشعوية بلدعوة الى الشعر  
 الحــــــــــــر بحيث تلتفت وما زلت اثنى  
 الكثير من مهاجمات انصار الشطرين  
 وصعيتهم ، مما يصبره الشعر الحر  
 فلا حاجة بي الى الدفاع عنه • ذلك  
 فضلا عن ان كل مراقب لزيه ينظر الى  
 الموقف الشعري القسطنطيني ليراها  
 واضحا ان الشعر الحر هو المنتصر  
 القالب وهو الذى يملك المستقبل  
 بصوت اصبح شعر الشطرين هو فرغ  
 الحمام الصغير الذى يحتاج الى الدفاع  
 والمناصرة • ولذلك ارفع صوتى وأحث  
 شعراءنا للبايعين على ان يعودوا اليه  
 ويمتثلوه الى جيش الشعر الحر •  
 كما يفعل محمود درويش وصبيح القاسم  
 وغيرهما • فان اوزان الشطرين جميلة  
 في ذاتها وفيها امكانيات كبيرة •

وقد يكون من فطنة القول ان اظن  
 انى ان صورة شعر الشطرين لدى  
 كثير من الشعراء التقليديين قبيحة  
 سفرة وليس في التى اذاع عنها  
 وادعو اليها • وانما اردت ان يبرى  
 دم حار جديد في شعر الشطرين يبه  
 الحياة والاتصال ويعد له مكانته التى  
 فقدتها في قلوب الباقين •

وساختم هذا البيان بمثل كلماتي  
 التى قلتها في مقدمة شجرة القمر :  
 « اننا عائدون الى شعر الشطرين ،  
 كما اننا عائدون الى القسطنطين ان  
 شاء الله ، واســــــــــــــــــتوقف  
 بصبر انشــــــــــــكل الجديد والفضل  
 القديم بدا بيد ، بسعدان الملايين من  
 عشاق الشعر العربى ، وبهــــــــــــــان  
 حياتنا الفكرية والروحانية  
 ابصارا واعــــــــــــــسا قديدا »



● نازك الملائكة ●  
 ● الكوب ●



# السنودة المطر

من أيام الضياع في الكويت ، على الخليج العربي

لا بد أن تعود

ولأن تهاوس الرفاق إنما هناك  
في جانب التلّ لتام نومة الجود  
نفساً من توابها ونشرب المطر ،  
كأنّ صبيّة حزينة يجمع الشباك  
ويلفن المياه والتدر

وينثر الماء حيث يأمل القمر .  
قطر ...  
قطر ...

أصعب أيّ حرّ يبعث المطر ؟  
وكيف تشج البرد إذا انهمر ؟  
وكيف يشمر الوحيد فيه بالضياح ؟  
بلا انتهاء - كالدم المراق ، كالجراح ،  
كالحب - كالأطفال ، كالموتى - هو المطر !

ومقلبك في نطيان مع المطر  
وعن مواع الخليج تسج العروق  
سواحل العراق بالجوم والمجار ،  
كأنها تم بالشروق  
فيجب الليل عليها من دمر دثار .  
أصبح بالخليج : يا خليج  
يا واهب اللؤلؤ ، والمجار ، والردى !  
فبرجع الصدى  
كأنه للشبح :  
يا خليج  
يا واهب المجر والردى . . .

★  
أكاد أسمع العراق يذبح الزعود  
ويجزن العروق في السهول والجبال ،  
حتى إذا ما قض عنها خشمها الرجال

عيناك غابتا نخل ساعة السحر ،  
أو شرفتان راح ينأى عنها القمر .  
عيناك حين تبسبان تروق الكروم  
وترقص الأضواء .. كالآثار في بحر  
يرجئه المجداف وهنا ساعة السحر ،  
كأننا تنبض في غودها ، النجوم ...

★  
وتعرفان في خباب من أسى شفيف  
كالبحر سرح اليدين فوقه الماء ،  
دفع الشتاء فيه ، وارتمشة الحريف ،  
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء ،  
فقتيق مله وحي ، وعشة الكاه  
ونشوة وحشية تعانق السماء  
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !

★  
كان دأقواس السحاب ، تشرب العيوم  
وقطرة قطرة . تذوب في المطر ...  
وكرر الأبطال في عرائش الكروم ،  
ودغدغت صمت العاصيف على الشجر  
أنشودة المطر ...

مطر ...  
مطر ...  
مطر ...

تساقط الماء ، والقيوم ما تزال  
تسج ما تسج من دموعها التماس  
كأن طفلاً بات يذوي قبل أن ينام :  
بأن أمه - التي أفاق مشد عام  
فلم يجدها ، تم حين لج في السؤال  
قالوا له : بعد غير تعود .. -



لم تترك الرياح من غود  
في الواد من أثر .

أكاد أسمع الحيل يشرب المطر  
وأسمع القري تئن ، والمهاجرين  
يصارعون ، بالمجاديف وبالقلوع ،  
عواصف الخليج ولعودة ، مشدين :  
« مطر ... »

مطر ..

مطر ..

وفي العراق جوع !  
وينثر للفلال فيه موسم الحصاد  
لشبع العربان والجراد  
وتطحن الشوان والحمر  
وحى تدور في الحقول ... حولها شر :

مطر ...

مطر ...

مطر ..

وكم ذرفنا ، ليلة الوحيل ، من دموع  
ثم اعتلنا - خوف أن نلام - بالمطر .  
مطر ...  
مطر .

ومنذ أن كنا صغارا ، كانت السماء  
تغم في الشتاء  
وحطل المطر ،

وكل عام - حين يُعشب القري - نجوع !  
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع .

مطر ..

مطر ..

مطر ...

في كل قطرة من المطر  
حرأ أو صفراء من أجثة الزهر .  
وكل دمة من الجباع والعراة  
وكل فصرة تراق من دم الصيد  
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة نورت على م الوليد  
في عالم الغد القتي ، واهب الحياة !  
« مطر .. »

مطر ..

مطر ...

سيعشب العراق بالمطر ... »

★

أصبح بالخليج : « يا خليج .. »  
يا واهب اللؤلؤ ، والمخار ، والردى !  
فيرجع الصدى  
كأنه النشيج :

« يا خليج .. »

يا واهب المخار والردى .

وينثر الخليج ، من هبانه للكثار ،  
على الرمال : وغوة الأجاج ، والمخار  
وما تبقى من عظام بالس غريق  
من المهاجرين ظل يشرب الردى  
من بحة الخليج والقرار ،

وفي العراق ألف أمة تشرب الرحيق  
من زهر في برشها للقرات بالندى .  
وأسمع الصدى

ير في الخليج .

« مطر .. »

مطر ..

مطر ..

في كل قطرة من المطر  
حرأ أو صفراء من أجثة الزهر  
وكل دمة من الجباع والعراة  
وكل قطرة تراق من دم الصيد  
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد  
أو حلمة نورت على م الوليد  
في عالم الغد القتي ، واهب الحياة ..

وحطل المطر ..

بدر شاكو السياب

بغداد



# «أيام» طه حسين

## وفن السيرة الذاتية

الدكتور حسام الخطيب

### ٢ - جوهر تجربة « الأيام »

يشكل كتاب « الأيام » بحجزاً به الأولين وجزءه الثالث الذي ظهر بعدها بزمان غير قصير ظاهرة ذات شأن غير عادي في الأدب العربي الحديث . ويعتبر هذه الظاهرة - شأنها شأن كثير مما أبدعته قريحة طه حسين - تجاوزاً للواقع الأدبي في عصر الكاتب وثمره مبكرة فضحت قبل موسمها المتوقع . وما يزيد في أهمية هذه الظاهرة ان « الأيام » كتاب في ( السيرة الذاتية autobiography ) ، وحين أصدر طه حسين الجزء الأول منه ( سنة ١٩٢٩ ) كان تقريباً الطريق الأول لهذا الفن في المشرق العربي . بل إن هذا



الآن - حتى يومنا هذا - مازال أكرأ في أدبنا العربي ، وإن الكتب الناجحة فيه لا تكاد تتجاوز أصابع اليد هذا . يضاف إلى ذلك أن الخبرة الأدبية فإن خاص جداً ودقيق وحساس ، يقوم على الكشف الداخلي والاعتراف ولباقة العزم وتلفه الإشارة . ومن هنا كان يحتاج لشروط اجتماعية مواتية ، من أهمها أن يكون المجتمع قد بلغ درجة عالية من التطور والاندماج لتيسر له أن يتقبل اعترافات الكاتب وآرائه وصراحته وتجربته الخاصة بروح من التسامح والتعاطف ، وتقدير لحامق الضعف الإنساني الذي لا بد أن تكشف عنه أية سيرة ذاتية ناجحة ، وإن كتابة سيرة ذاتية صريحة في مجتمع مترمض مثلاً يمكن أن تنضج التحاراً على المستويين الشخصي والفني ، قد تجر - من قلمه على الكاتب لا تتوقف عند إدائه كإدائ - ولو من خلال اعترافات طوعية - بل قد تنسحب على انتاجه الفني وتدمغه وتمزقه اجتماعياً .

ومن هنا يقلل كتاب « الأيام » ظاهرة ذات شأن عسير عادي في الأدب العربي الحديث . وأول ما يلفت النظر بشأن هذه الظاهرة أنه على الرغم من كل ما يمكن أن يقال عن افتقار فن السيرة الذاتية إلى جذور حقيقية في الأدب العربي ، وعلى الرغم من ما يمكن أن يقال عن انغلاق المجتمع العربي في النصف الأول من هذا القرن ، وعن الغموض الحرة الاجتماعية والسياسية فيه ، وعن وجود عوامل ثقافية غير مواتية لسيرة الذاتية ، فقد قوبل الجزء الأول من الأيام بتليل عظيم إبان صدوره وحظي برواج واسع ، وقال الأهمام الذي يستحقه سواء في أوساط المثقفين والنقاد أو في أوساط القراء العاديين من هواة المطالعة .

وبالطبع تشير هذه الحقيقة بوضوح إلى ما نعرفه عن وجود استعداد قوي لدى القارئ العربي لتقبل هذا الفن ، مع غيره من الفنون الأدبية الحديثة ، ومنحه التقدير اللازم ، لكنه من القلم طه حسين أن نكتفي بهذه الدلالة ونقف عندها . ذلك أن نجاح « الأيام » ، الذي أتى تجاوزاً لأدب عصره ، لا يرجع فقط إلى تطلع القارئ إلى كتاب في فن أدبي جديد كالسيرة الذاتية ، كما أنه لا يقصر تماماً بما اتصف به هذا الكتاب من صراحة نسبية في العرض ووضوح في المقصد وطلاوة في الحديث وبراعة في السرد ؛ وإنما لمزاجاً كفيف بأن تشجع أي كتاب . نعم . لقد كان « الأيام » بدءاً جديداً في باب ، وحل نفساً غير مألوفاً في الأدب العربي ، وقدم نفسه للناس بمحة أدبية جذابة ، ولكن هذه الأمور وحدها لا تكفي لتفسير سره . وإذا قبلنا الإجماع العام بوضعه في مصاف



الروائع الأدبية فعلينا أن نبحث عن سره الخاص مادام لكل واحدة أدبية سرها .  
وفي هذا المجال يخطر للإنسان أن هناك وجهين لسر « الأيام » : وجهاً عاماً يتعلق  
بتجربة الإنسان الوجودية المطلقة ، ووجهاً خاصاً يتعلق بتجربة طه حين الضرب الموهوب  
من خلال الظروف المعطاة .

١ - أن تجربة طه حين في « الأيام » تقدم لنا ذوب التجربة الإنسانية في  
مواجهة الشرط الإنساني ومحاولة تغييره لصالحها . وعلى الرغم من أنه في الأصل حديث  
الإنسان معن عن تجربته المرة في متاهات غابة الحياة الوعرة فقد تضمن نقلاً سائياً  
جوهرياً أبلغ من أي نفس شعصي ، وكانت فيه أنة من عذاب أوديب ، ونفخة من  
مغامرة بوليسي ، ونفخة من تصمم بروميثيوس . وشحنة من سوداوية المعري ،  
ومسحة من سحرية الجاحظ . أن كتاب « الأيام » ينسب إلى كل أولئك الذين خاضوا  
الملحمة الإنسانية وقدموها لنا كلاماً متساعداً أن طه حين المسلم في قطار لا يعرف  
إلى أين سيفضي به السير يمكن أن يكون ( أوديب ) الذي يسلم نفسه لتعرجات الطرق .

وإن طه حين واكب البهيرة المظلم في سبيل الجهول والنعرض للتهلكة يمكن أن  
يكون بوليسي الذي اختار طريق الصعب ليعرف أكثر ويهرب أكثر . وإن طه حين  
الذي صدته الحياة وصده المجتمع وصدته جماعة لما زاده ذلك إلا تصميماً على الصمود  
وتقبلاً للعذاب ليس إلا بروميثيوس المذب الصامد في وجه زيوس . وإن طه حين  
لشبه للشبه بالمعري حين يتوقع الأسوأ في أحيان كثيرة ويخلو إلى نفسه ليبيكي ويتألم  
لأنه يعرف طبيعة تلك الأزواجية القيمة بين الطائفة التي تور في داخله والعجز الذي  
كان يشرب ملونه عليه من خلال فقدان البصر وإن طه حين لشبه للشبه بالجاحظ إذ  
يعرف نقاط الضعف في الشخصية الإنسانية ويحسن تضخيمها ليولد الضحك والسخرية .

وإن حصية هذه التجربة ذات الجوهر الإنساني لها أيضاً مقزى إنساني مشترك  
فهي تلخص خط سير الإنسانية في تفاتها على مائي ذاتها وما حولها من شروط ، وإن  
تجربة طه حين لتعلمنا أن الظروف قابلة لأن تتبدل لصالح الإنسان بالجهد والدأب  
والصدق مع الذات .

٢ - وإذا كان النفس الإنساني في « الأيام » يشكل السر العام لنجاح هذه الملحمة  
الصغيرة ، فإن سرها الخاص إنما يكمن في طبيعة الموقف الاحتجاجي المؤلف إزاء  
تجربته الصعبة . في كل مسار هناك احتجاج صميمي ضد العاهة الكبرى ، وهل أكبر من



فلك العادة التي تحرم الإنسان من أن يرى ما يراه الناس وأن يتحرك كما يتحركون وأن يعتمد على نفسه كما يفعل كل إنسان ، بدلاً من أن يظل في حاجة إلى الآخرين .

إن الحرمان من البصر ليس تحدياً بسيطاً ، وكل نضال من أجل الحياة يقوم به المكفوفون إنما هو تجربة غنية لأنهم - على الأقل - يواجهون صعوبات فوق عادية ويدفعون في الحياة أضغافاً مضاعفة ؛ ولذلك يكون احتياجهم مقبولا ومسوفاً لها بلغ من الحدة . لكن طه حسين يفاجئنا بنوع فريد من الاحتجاج . إنه احتجاج معافى وغير مباشر وغير حاد وغسير لانس ؛ ولكنه أيضاً احتجاج واضح ومقصود ومتأم وداع ، وأخيراً مفهم بالرفض والكبرياء . هل أقول إنه يختلف عن أنواع الاحتجاج التي شهدناها عند عباقرة المكفوفين . إنها لدعوى عربية وتحتاج من البحث والتقصي ما لا تقدر عليه هذه القسمة نعجز . ومع ذلك لننتلح احتجاج بشارين برد المتمثل في العدوانية والإفداع والبلادة من جهة والمشيغ بنوع من التعالي التعويضي للرافض لأي نوع من الاضطاق أو التهاطل .

عميت جنيناً واقذاء من العسى      فبحثت عجيب الظن لعسلم موئلا  
وغاض ضياء العين العلم راقداً      بقلب إذا ما شيع الناس جتلا  
ولنتذكر أيضاً احتجاج أبي العلاء المعري المباشر الشافي المقدم بروح النساء .  
أراني في الثلاثة من سجوني      فلا تسأل عن الخبر البنيث  
لفقدي نظري ولزوم يبيقي      وكوت النفس في الجسد الخبيث

ومن القرب لنتذكر مثلاً احتجاج الشاعر الانكليزي ملتون صاحب الفردوس المفقود منها والمستعاد : Pavadis Regained و Pavadis . إنه احتجاج الماؤمن الراضي بما قسم له ، المعاقب ، ورجا الناصح ، وكأنه يقول لربه : أأ راض أن أحرم من هذه النعمة التي لا يهرمها الناس إلا حين يموتون ، وقد كنت خليقاً ، لو لم يكن بصري معطلاً - أن أحسن هذه النعمة خدمة ربي وأن أزداد إليه قربى .

« When I consider how light is spent  
Ere half my days in this dark world and wide ,  
And that one talent which is death to hide  
Lodged with me useless , though my soul more bent  
To serve therewith my maker, and present



My true account, let He, returning chide,  
« Doth God exact day - labour, light denied ? »  
I fondly ask . . . . . » .

وبالضبط :

« حين أفكر كيف فقدت بصري

قبل انقضاء نصف أيامي في هذا العالم المظلم الفضيع

وكيف أن موهبة من شأن الموت وحده أن يقضي عليها

أضحت معطلة عندي ، مع أن روحي شديدة التوق

إلى خدمة خالقي يا ، وتقديم

حساب صحيح له أثلا يؤخذني ..

تأجديني اسأول بشغف :

« من يكلفنا الله بسعي نهاراً وقد حرمتنا نعمة النور ؟ »

ومن المرء ليجاول أنت يستذكر ألواماً أخرى من احتجاج عباقرة المكفوفين  
وما أكثرهم ، فلاجئ فيهم مثل احتجاج من حين الصامت تنطلق الذي مَرَّ بالناس  
أو مروا به هادئاً هليفاً ولكن في استحياء حتى إنه لم يكذ يسترعي منهم افتتاحاً هاهو  
« الفتى » نصف في آخر الجزء الثاني من الأيام كيف نسيه أهل وذووه في القطار ولم  
يفطنوا إليه إلا بعد أن استقروا في منزلهم الجديد في المدينة الجديدة التي انتقل إليها  
والده الشيخ الموظف :

« فانتقلت الأسرة ومعهما الفتى . ركب القطار منتصف الليل وبلغت تلك  
المدينة الساعة الرابعة من غسد . وكانت المدينة جديدة ، وكان القطار لا يقف فيها  
إلا دقيقة واحدة . وكانت الأميرة ضخمة يقودها أكبر أمثائها ، وفيها النساء والأطفال ،  
ومعها متاع ضخم عظيم . فلما دنا القطار من المحطة أقبل كبار الأسرة على النساء  
والأطفال والمتاع يقرؤون ذلك كله من باب العربة ، حتى إذا وقف القطار دفعوا ذلك  
كله دفعا إلى الأرض ، ثم توثبوا من ورائه ، ومضى القطار ولم ينسوا فيه إلا أخاهم  
هذا الضمير ، وقد ذعر الفتى حين رأى نفسه وحيدا هاجزا عن أن يقضي في أمره  
شيء . ولكن جماعة من السفسر رأوا عجزه وحيرته فرفقوا به وجعلوا يدؤونه .  
حتى إذا وقف للقطار في أول محطة أتروه . وأسفوه إلى صاحب التفراف وعادوا إلى  
المحطة — م »



قطارهم . وقد عرف الفتى بعد ذلك أن الأميرة بلغت دارها في مدينتها الجديدة فجعلت تزور الدار وتتفقد حجراتها وغرفاتها ، وتقر كل شيء في مكانه . ثم أقبل الشيخ عليها فجلس يتحدث إلى هنا وذاك من أمثاله وإلى هذه وتلك من بناته .

ثم جرى عرضاً ذكر الفتى بعد أن مضى على وصول الأسرة وقت غير قصير . فلما سمع الشيخ اسم الفتى ارتاح وارتاحت أمه وارتاحت إخوته ، وهربوا للقباب منهم إلى مكتب التلغراف ، ولكنهم لم يطفئوه حتى وجدوا النبا بأن أخاهم في الحطة المجاورة ينتظر من يأتي ليرده إليهم . فأرسلوا إليه من جاده ردفاً على ظهر بطة كانت تسمى هادئة مرةً مملجةً مرةً أخرى ، فتضيف في قلبه فرقا إلى فرق وذعراً إلى ذعر .

ولم ينس الفتى قط ماله عند صاحب التلغراف ، وكان شاباً نحيباً كثير الضحك كثير المزاح . وقد اجتمع إليه جماعة من موظفي الحطة ، فلما رأوا عنده هذا الفتى ألکروه ثم عرفوا أمره . **فأظهروا له ماله** عليه والرقعة له . وقد رأوا شيئاً غريباً لما شكوا في أنه يحسن قراءة القرآن أو يحسن النظم . وهم يعلمون إليه أن يقف لهم شيئاً . فإذا أقام لهم الله لا يحسن النظم طلبوا إليه أن يقرأ لهم شيئاً من القرآن ، فإذا أقام لهم الله لا يحسن التصويت بالقرآن أخوا عليه وأبوا إلا أن يسموه . واضطر الفتى إلى أن يقرأ القرآن خجلاً وجلاً مستحيلاً ضيقاً بالحياة لاعتدلاً لآلام ، وإذا صوته يهتس في حلقه ، وإذا الدموع تنهمر على خديه ، وإذا القوم يرفقون به وينصرفون عنه ، ويتركونه وحيداً أو كالوحيد حتى يأتي من يرده إلى امرته . (١)

نعم . لقد بكى طه حسين حين أخرجته القراء ، كما بكى في مناسبات كثيرة من أيام شبابه حين كانت تفتد عليه الأمور وتنبو به الظروف ، ولكن بكاءه كان ينتهي دائماً بحفاف دمعتي ، لم يخلف فيه عقداً ولا تحاذلاً ولا يأساً ولا لكمة على الحياة ، بل كان يستحيل عنده إلى عزم وبأس وصبر . اسمه يعلق على الحادثة المؤلمة التي كانت كفية أن تدعو أديباً غيره لأن يؤلف فيها لصيدة دامية أو مأساة نادرة :

« أذت هذه القصة الفق في نفسه . ولكنها على ذلك لم تبض إلى المدينة الجديدة ولم تزهده في زيارتها ، وإنما أحيا وجعلت لنفسه تفتاق إليها أشد الفروق كلما دعا الصيف ، وإن كان الحر فيها شديداً لا يطاق . » (٢)

(١) الأيام - ج ٢ - ص ١٧٧ - ١٧٩ .

(٢) الأيام - ج ٢ - ص ١٧٩ .



المد آذنه القصة في نفسه، ولكنه لم يسمح لهذا الاذى أن يسقط نفسه على المدينة وأهلها ويتحول الى عقدة ينطوي عليها الفتى، فالعاهة لها شأن والحكم على الأشياء شأن آخر، والاحتجاج على العاهة لا يعني الاحتجاج على الأشياء، والله لو قلب معافى ألحاح لعله حين ان يظل أبداً مبدعاً متبشراً للعطاء.

ولعل أعظم ما في هذا الموقف الاحتجاجي المعافى أنه كان يصدر عن وعي واضح، فقد كان مله حين يشعر بالظلم شعوراً حاداً ولكنه في الوقت نفسه كان يعرف أن قهره على العطاء مرهولة بمسألة ادراكه، ولذلك مارس على نفسه ضبطاً عظيماً وروّضها وانتصر عليها، وكان اقرب المكّة وفن لعباقرة الى نفسه أهمي المعرفة، وهنّ الهامس الثلاثة؛ وقد اكتشف «صاحبنا» أن أبا العلام يمارس عليه تأثيراً تشاؤمياً مفرطاً قد يكون معيقاً له في تجربة الحياة التي يروضها بهزم «فداول» للتدريج أنت عبقري هذا التأثير في حجمه الطبيعي وان لا يسمح له بحرقه سعيه المعافى (١). وفي أكثر من مناسبة كان «صاحبنا» يعرف ان الانتصار في الحياة لا يه الا عن طريق الانتصار على النفس؛ وقد اظهر في الجزء الثالث من الأثر دمه على كل ما كتبه في أيام شبابه من لقد لا ذع للآخرين بسبب ما في هذا النقد من تهجم وامراق. وسجل بذلك صفحة جديدة في سجل الانتصار على النفس؛ والله لعمل غير سهل في حالة انسان موهوب حساس يشعر بأنه ضحية العاهة وضحية الاضطهاد وضحية للفقر.

وحكمدا يكون سحر «الأيام» مديناً بشكل رئيسي لجوده الانساني العام والخاص، التجربة الانسانية العامة ملوثة ومعروضة من خلال تجربة فرد مبتلى وموهوب في آن واحد، وهذا هو شأن الكتب العظيمة في كل زمان ومكان شمس، إن هذه الروائع لا تبلى مما فطرت الاذواق والأزياء. وفي الحسنيات سألت مجلة (الآداب) (٢) إبان صدورها نخبة من اديبنا العرب عن أحسن خمسة كتب إبداعية قرؤوها في الأدب العربي الحديث فكان أن ذكر كتاب (الأيام) في خمس اجابات من مجموع ست إجابات، ولم يتوافر أي تواتر لكتاب آخر طهره.

ولو سئل أحدها اليوم السؤال نفسه وبعد مضي حوالي ثلاث قرن على انتهاء طبع حسين من كتابة الجزء الثاني من الأيام (فرغ منه في آب ١٩٣٩) لكان كتاب (الأيام)

(١) الأيام - ج ١ ص ٧٩.

(٢) الآداب، الاستفتاء - ج ٣ ص ٩، آذار ١٩٥٣.



من ضمن أية قاعة يفتتحها المرء ، صغرت أم كبرت. وأحسب أن ( الأيام ) يبطل سماتاً مؤثراً إلى مدى غير قصير. وإنه يمثل طه حسين الإنسان أكثر مما يمثل طه حسين الأديب. (١) وما من شك أن جمال العرض وحسن التأنى للعصم وبراعة التيك من العوامل التي أسهمت في نجاح ( الأيام ) ، وما من شك في أن تعلق القراء بصيد الأدب العربي كان أيضاً عاملاً مهماً في هذا النجاح ، ولكن بطل العامل الأساسي في روعة « الأيام » هو جوهر طه حسين الإنسان. وإن ( الأيام ) لو لم تكن سيرة ذاتية لكانت في مصموم التجربة التي تحكيها ما يؤهلها لأن تكون رواية رائعة أو مسرحية مؤثرة ؛ سواء أعرف الناس من هو بطلها الواقعي أم لم يعرفوا .

## ٢ - « الأيام » في الجزء الثالث :

أ - في جايه آخره الذي من الأيام أشار طه حسين إلى احتمال استشفائه الكلام على سيرته ، ذلك أن آخره ، مثال يذهب به عند بعض اصالة الجامعة المصرية ومحاولة في الوقت نفسه أن لا يقطع صك الأزهر ، « لم تكن تلك النقطة إلا إشارة البدء لرحلة من الصراخ الحاد جذيرة بأن تسجل بها « . « فليصل ذلك من حسن الأزهر » المطمح أو ما أم أن ينقطع ، وليظل إذا طلياً « الجامعتين » بالجامعة الأزهرية كما كان الأزهر يسمى في ذلك الوقت وبالجامعة المصرية ، وليحي إذا هذه الحياة المشتركة التي يتجاذبه فيها قديم الأزهر في ذلك الحين العتيق بين الباطنية وكفر الطهاة ، وجديد الجامعة في ذلك الحين الأليق من شارع قصر العيني . فلدهه كما كان موضوعاً للصراع بين القديم والجديد . ومن يدري لعلنا ، نعود إليه مرة أخرى . »

ولقد سميت طه حسين طويلاً قبل أن يتألف الحديث من ذلك الصراع الحاد بين القديم والجديد ، وعلى الرغم من أنه يتحدث عن تجربة حياته في مناسبات كثيرة ، فإن الجزء الثالث من الأيام فأخر في الصدور ، وظهر بغير مقدمة تشير إلى زمان كتابته ، بل

(١) « إنه الأديب الوحيد في عصر الذي أشعر كالمليت أدبي يتحدث إلى رجلين أحدهما إنسان والآخر أديب . » هكذا قال ألقور المداوي على أثر لقاءه مع طه حسين وزوايا ولقطات « الآداب » ج ١٢ ، ص ٤ ، كانون الأول ١٩٥٤ .

(٢) الأيام - ج ٢ ، ص ١٨٣ .



إن دار المعارف التي نشرته سنة ١٩٧٢ لا تشير إل أبه طبعه سابقة لهذا التاريخ . (١)  
 وحين قدر « الفق » الذي صار « صاحبنا » في الجزء الثالث ، أن يستألف  
 حديثه ابتداءً عاماً من النقطة التي خلفناه عندها أو خلفنا عندها في آخر الجزء الثاني ؛  
 وأخذ يتصل في ذكر معاناته بالأزهر وفي خبره من السنوات الطوال القديمة عليه ، وإنه  
 كذلك وإذا بباب الأمل ينتج أمامه منملاً بافتتاح الجامعة المصرية .

« وكان بدأ الجامعة هذا ايضاً للفق بأن عث تلك فوشك أن تكشف ، وبأن ظهره  
 تلك فوشك أن تتجلي . فقد يتح له ان يسمع غير ما تعود أن يندى فيه ويبعد من علمه  
 ذاك الحل ... » . (٢)

وتقبله الجامعة طالباً متقنياً :

« ولم ينفق الفن ثلاثاً أيام منذ افتتاح الجامعة حتى تعبرت حياته فقيراً مجانباً  
 كسلاً » . (٣)

وفي البدء حاول أن يقيم نوعاً من لازدواجية بين الأزهر ( القديم ) والجامعة  
 ( الجديدة ) ، فكان يصاحبه للأزهر ومساوئ الجامعة ، ولكن التوازن كان مفقوداً بين  
 القطبين المتناضين ولذلك :

« لم يكن صاحبنا يتصل بالجامعة حتى رثت الأسباب بينه وبين الأزهر ، فأصبح  
 لا يمنعه من الوقت إلا أفعوره ، ولا يعطيه من الجهد إلا أفسره .

ولم تكن الجامعة وحدها هي التي صرفته عن الأزهر . وإنه صرفه عنه قبل ذلك  
 زحده فيه وضيغه به ، وعله من أحاديثه المأداة » . ( ص ١٠ )

وبالتفريغ تحرر ( الفق ) من إصار القديم وشيوخه وأخذ يتصل بالحركة الثقافية  
 الجديدة في مصر ؛ وألحقت له فرصة التعرف بالاستناد لطفي السيد وأخذ يلقاه في  
 الجريدة كل مساء تقريباً ، كما اتصل بالشيخ عبد العزيز جاويز « فأكثر الاختلاف اليه

(١) ظهرت عادة (الأيام - ٣) في مجلد نشره دارالاداب تحت عنوان « مذكرات  
 طه حسين » في شهر شباط عام ١٩٦٧ .

(٢) الأيام - ١٣ ص ٦

(٣) الأيام - ١٣ ص ٩



والاستماع له ، ، وكان الأول يرصد له الاعتدال والقصد وكان الثاني يحرصه على الفسار والاسراف في النقد ، وكان القى يستجيب للذهمين جميعاً ، فإذا اقتصد في النقد نثر في الجريدة ، وإذا غلا شر في صحف الحزب الوطني . ( ص ١١ ) وأخيراً ساءت الحال بينه وبين الأزهر ووجد نفسه يتقدم إلى امتحان العالمية وقد ناصبه شيوخه العمداء . وقست عليه اللجنة الفاحصة وأرسلت إليه أثناء الامتحان من يبلغه بأنه « قد سقط » وبأن اللجنة لا تريد أن يستمر ما بقي له من الدروس « ص ١٦ وبذلك انتهى ما بينه وبين الأزهر تماماً .

وتشر حياته بعد ذلك بين الجامعة والصحف والأوساط الثقافية ويخلق قلبه للمرأة أول خلفه إذا سمع صوت الأنسة مي في حفل لتكريم خليل مطران .

وفي هذا التوسد الجديد يجد القى نفسه فينشط لاستقاء المعرفة كما يلمش للكتابة ، لولا أن لتكدره أمور مصعبا **حيث كسالة دخول المحاضرات** برفقة دليبه الصغير ، وبعضها يحتاج إلى عناء شديد كتعلم لغة الفرنسية التي كانت شرطاً لا بد منه لمتابعة الدراسة في الجامعة . ولكن الامتحان الأكبر الذي أحاطه .

كان تأمين البعثة إلى فرنسا ، عن طريق الجامعة ، وما أكثر ما وضعت الجامعة في وجهه من عقبات ، ولكنه سجد لكل التحديات ، واحتطاح أن يكون أول طالب يخرج من الجامعة المصرية !

وهي له على أثر فوزه « المنول بن بسى الحصرة العليا الخديوية » ، وأصبحت البعثة حقاً مؤكداً له . ولكن إعلان الحرب العالمية الأولى يفاجيء اسلامه ويفتالها ويحول بين وبين السفر إلى أوروبا ، فيضطر للانتظار الممض ، وفي هذه الأثناء تعرض عليه الجامعة العمل فيها مقابل خمسة جنيهات في الشهر ، ولكن الامر لا يطول به ، إذ تنجلي الفكرة ويؤذن له بالسفر ، ويقادر الاسكندرية ومعه اخوه وطالبان من طلاب البعثة الجامعية على متن باخرة قديمة بطيئة تصلهم إلى مارسيليا بعد ثمانية أيام من السفر المجد . ومن ثم ينتقل للقى إلى مونيخ حيث يقيم وصعبه في فندق حبيب وينشدون طرازاً جديداً من الميش . وتشتد عليه الصعوبات ويختلف مع أخيه ويفترقان ، ولكنه مع ذلك راضٍ مسرور . يحس أنه حقق شيئاً عظيماً بوصوله إلى فرنسا .

وفي ذلك الحين تصل اسباب المودة بينه وبين فرنسية ذات صوت حنون تشف



أذنه بأشعار الفرنسيين وتغنى قلبه بنور الأمل، ولكن الفرح لا تم إذ تقرر الجامعة استدعاء البعثات بسبب ظروفها القاسية ويحدد الفتى نفسه ثالثة على ظهر سفينة تذهب إلى الإسكندرية وفي قلبه من الحزن والضيق ما لا يوصف . ومن الإسكندرية ينتقل إلى القاهرة ليقتضي فيها بضعة شهور بين التبطل والفراغ والسوداوية ، وفي هذه الفترة ينشر كتابه الأول عن أبي العلاء فلا يستفيد منه دالقا على الرغم من حاجته . وتتجلى القصة الثانية ويؤذن له ولأقرانه بالسفر ويركب البحر إلى نابولي ثم القطار إلى باريس ، وفي الحى اللاتيني يستأنف ما التقط « ويسمع من جديد ذلك الصوت العذب يقرأ عليه روائع الأدب الفرنسي وأوليات التاريخ اليوناني الروماني ويعينه على درس اللاتينية ».

ويقتضي الفتى أيامه بين المنزل والسيوربون، وتستقيم له دروسه ، وزعماء صاحبة الصوت العذب ، ويجد نفسه فجأة وقد انضى إليها بحبه وأراح نفسه ولو أنه تلقى منها جواباً ملبياً وتغير الأمور بعد ذلك وتربط حياته بفتى والفتاة بالرباط المقدس ، ويكون ذلك بدء تعرف الفتى إلى معنى **السعادة** ، وبدء عهد جديد مشرق في حياته يعمره الحب المتبادل والسعي المشترك للفرقة والصبر للقاء .

ويخفى صاحب في درست فينال شهادة الليسانس ثم دبلوم الدراسات العليا ثم الدكتوراه ويضطر من أجل ذلك لتعلم اللاتينية واليونانية ويلقى عنتاً كبيراً من جراء ذلك . وأخيراً يعود إلى مصر مع أهله وبعد صعوبات مالية مرهقة يتسلم منصبه في الجامعة ويبدأ عهداً جديداً من لضاها في سبيل معتقده ، ويدخل في خصومات وصداقات ، ولا يندم على ما يصيبه في سبيل الحق ، وأنه لفخور بمجرى حياته وبكل ما حقق .

وإذا كان الجزء الثالث من الأيام يبدأ بظروف اقتساب « الفتى إلى الجامعة المصرية طالبا » وينتهي بظروف عودته إلى الجامعة المصرية استاذاً بعد سلسلة من التجارب المضنية التي كانت منه وتعبه ولكنها في جميع الحالات الاحالة واحدة ( سقوطه في امتحانات العالمية ) انتهت نهايات سعيدة ، وكانت كل تجربة تزيد ثقة بالنفس وإيمانا بالقضايا التي يكالغ من أجلها شخصية كالت أم عامة وهكذا يكون ملخص حياة « صاحبنا » سلسلة من التجارب المؤلمة والصعوبات العنيدة والملاهبات المزعجة يخرج بعد كل حلقة من حلقاتها وقد تعذب كثيرا واستفاد كثيرا فازداد بذلك عزمًا وتصميماً وتشبثًا بحقه في الحياة كالإنسان وواجهه تجاه مجتمعه كشخص مسؤول . ولو أن



طه حسين أثر السلامة والمصلحة الفردية - وان ظروفه الشخصية والاجتماعية لتشدده هذا الى ذلك - لاستطاع ، بشيء من الرياء السياسي والاجتماعي الذي لا يرفع هذه كثير من المثقفين ، أن يجنب نفسه وأهله المشقات ومخاطر العيش وأن ينعم وأهله بحياة طيبة ليينة ، ويبدو أن طه حسين أراد هذه الحقيقة أن تكون عصارة تجربته وزبدته ولذلك جعلها خاتمة لمجموعته الصغيرة .

« لو استأنف الامر من حيث ابتدأ لاستأنف سيرته التي سارها ، فلم يغير منها شيئاً ولم ينكر قليلاً او كثيراً » .

يبس إن الانسان ليبعث في ثناء الجزء الثالث من الايام من معان فكرية جديدة تقني الجزأين الأولين وتتجاوزهما فلا يكاد يجد الا زائداً ضئيلاً . وكما في الجزأين الأولين تقدم لنا التجربة من خلال منظورين اثنين :

اولها : النضال العام للانسان من اجل البقاء والاستمرار .

ثانيها : النضال الخاص لانسان مبتلى بعدة اسامية ( فقدان البصر في حالة طه حسين ) .

إن طه حسين لا يكاد يزيد في الجزء الثالث شيئاً على هذين المنظورين ولا يعتمدهما ولا يفتنيهما بأفكار نوعية جديدة . ولا يقفز منها الى معانيها بل لا يبي القارىء تهيئة كافية الى تجاوزهما الى ما وراءهما . ويظهر المرء أن هذين المنصرين استوفيا بمعناهما العام من خلال الجزأين الأولين ، وكانت لضرورة التجربة ومرافقتها من حرارة وما واكبها من عرش طازج كافية لأن تجعل من ( الايام ) مجزأيه الأولين كتاباً عظيماً يشمر الانسان بالاكتماء ويرضي حاسته الاستكشاف كما يرضي القوق الفني .

ولكن الانسان يتوقع من الرحلة الثالثة للأيام أن تكون شيئاً آخر . ان التفاصيل اليومية التي تضمنتها هذه الرحلة معروف معظمها ان لم يكن كلها ، وقد تحدث عنها طه حسين نفسه أو تحدث عنها مرهود واصحابه في مناسبات كثيرة ؛ وبقي ان يعرف الانسان المعنى الخاص الذي استخلصه الكاتب من تجربته ، بعد ان تطورت على أثر ذهابه الى اوروبا ، والا فما معنى السيرة الذاتية في هذا العصر المفتوح الذي يعرف فيه الدوى دقائق حياة المفاهيم من زعماء سياسيين وكاتب كبار وشعراء ومثلسين وفنانيين؟ ويبدو أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يعوض عن المعنى الخاص لتجربة هو



الاعترافات ، وكثيرا ما تكون هذه الاعترافات في عنقوان الشبواب ومن قبل أناس خاضوا تجارب عاطفية عميقة أو تجارب من نوع غير مأثور كما فعلت مثلاً الكاتبة الإيرلندية اليل مالن في عشرينات هذا القرن إذ أثار كتابها ( اعترافات ) Confessions ضجة كبيرة لأنها كشفت بصراحة ستاهية عن تجربة فتاة في مطلع عشريناتها . ( ١ )

ان السيرة الذاتية الناضجة تطرح عادة مسائل فكرية او فنية او اجتماعية دقيقة من خلال التجربة الشخصية للكاتب ، ويكون معناه أحيانا أبلغ من أي كتاب فلسفي لأن تقدم القضايا الفكرية مع إطارها الحي . كما أنها تتضمن اعترافات تتعلق بأعمال فكرية للذات نفسه وتفحصا لمواقف فكرية وفنية سابقة . لنأخذ مثلاً سيرة جان بول سارتر « الكلمات » Les Mots ، ولتقف عندها قليلاً لنرى ما الذي تقدمه السيرة الذاتية الناضجة ، ان المجلد الاول من « كلمات » بروي قصة طفولة متوحدة تماماً ومحمية حابة مقرطة . ويذكر في الوقت نفسه كيف دفعت هذه الوحدة جان بول سارتر الى البدء بالكتابة وتطوير مفهوم خاص للادب استغرق كما يقول سارتر - ثلاثين عاماً حتى شفي منه صاحبه . و « الكلمات » ، شأنها شأن كل التاج سارتر ، عمل تعليمي يهدف الى نقد الافكار الاجتماعية والفلسفية والادبية كبرجوازية التي نشأ فيها الفتى سارتر . وهي تتضمن كذلك اعترافات مفعمة بروح الخصومة . وكشفاً صريحاً عن أعماق نفسية الطفل سارتر ، وامتحاناً للأسلمات الفلاسفية والادبية لانتاجه في المرحلة الاولى من حياته ، ومن تعليقاته مثلاً على ( الفشيان ) و ( الوجود والعدم ) تحده يعتبر الموقف الذي املى كتابتها غير وارد تماماً . ويظهر لنا سارتر كيف كان هذا الموقف نوعاً من المثالية السكونية أدى الى ان يضع الكاتب نفسه فوق الشرط الانساني وأبعد منه ، وان يلج على لا معنى حيوات الآخرين ولا عقوليتها حتى يتساح له ان يبرز أهمية حياته الخاصة وضرورتها . وهو يعتبر هذا المفهوم للادب أمراً جزم من تراثه العقلي وذلك بما يتطلب عليه من سخافة رومانسية تتخذ من الادب وسيلة الخلاص القيمي ( الميتافيزي ) لفرد موهوب منعزل مثل ( روكاتان ) بطل الفشيان أو ( سارتر ) بطل الكلمات .

( ١ ) اثيل مالن Ethel mann ، هي مؤلفة رواية ( الطريق الى بسم ) ( السبع ) وروايات اخرى كثيرة نتحدث عن المعاناة النفسانية ومن الحياة المعاصرة في الاطار العربية .



ان سارتر يجو أفكاره الاولى ، بسهام نافذة ومضيئة ، كما يجو الطفل الاول الذي كانه ، وهو يتخلى عن العاطفة لينفذ الى أغوار شخصية هذا الطفل ويستشعر خلايا انسيته كأنما لا علاقة له بها ، ويتوخى الصدق والاخلاص الى حد الجفاف ، ولكنه جفاف في العاطفة لا في نضارة الفكرة ولا في نفاذ الاسلوب ، وينتهي كل هذا الهجاء باعترافي بخلص وسادق بالصبر وذلك بدلا من المضي في صنع هيكل جديد من الزيف :

« أما الآن فانا أعرف عجزا . لا فرق . وأنا اصنع كتباً وأستمر على ذلك . لا بد من الكتب ، فهي على أي حال نافعة . ليس للثقافة ان تخلص شيئا او انسانا او ان تسوخ ، بل انها لتتاج الانسان ، فهو ينحس عليها ويتمتع لنفسه فيها . انها وحدها المرأة النافذة التي تعكس له صورته » .

ولقد اعطانا سارتر صورة مخيفة . نعم . ولكنه طيب اليك لاستمرار كذلك .

وإذا كانت منارة « الأيام - ٣ » مع الكلمات يمكن أن ندعوي على شيء من عدم الانصاف لان سارتر يسوق وتمييزي وطه حبيب أ-ب-ج-د ، فننقد ذكر سيرة دانية غربية أخرى معاصرة اظه حنين من « عسارة الأيام The Summing up » للكاتب الانكليزي موسست موم Somerset maugham (١) [ إن هذه السيرة الادبية تحاول أن تكون متواضعة إلى أقصى الحدود ، وتحاول أن تتجدد من التبشير والنظم كذلك . وفي الفصول الاولى منها عرض لطفولة الكاتب وطبيعة الحياة من حوله ، ثم وصف لدراسته الاولى ثم عرض لرحلاته المختلفة في أوروبا . ويخلص الكاتب من هذه الفصول إلى الحديث عن مطالعته ولاسيما في ميدان الفلسفة ، ثم يشرح آراءه في كثير من القضايا التي تروق للنفس الانسانية كالخلق والخير والجمال والدين ، متابعاً خلال ذلك سرد أحداث حياته الحافلة بالمفاجآت والتجديد . ثم إنه يقف عند الاحداث الرئيسية في حياته ويفصل الكلام على أهميتها ومفزاها بالنسبة لفهم الحياة . كما أنه يتوقف عند تجاربه الرئيسية مع فنون القول المختلفة ويذكر ما انتهى إليه من فهم لطبيعة هذه الفنون كالقصة والمسرحية ، وما استفاده من علاقاته مع الجمهور ومع الممثلين ومع الناشرين النجم . . . وإنه يعترف ليؤكد أكثر من مرة أن الآراء التي توصل إليها لا تعد فتحة جديدة في عالم الفكر أو الفن كما يعترف أنه

(١) صدر هذا الكتاب في بريطانيا سنة ١٩٣٨ ، وقد ترجمه كاتب هذه السطور

تحت عنوان « عسارة الأيام » وصدرت طبعته الثانية من دار الفكر سنة ١٩٧٣ .



منذ مطلع حياته ظمى إلى المنور على كتاب فصل بحسب الرأي في جميع القيم التي مازال المذكرون يناقشونها ويختصمون بشأنها منذ عهد أرسطو وقبل ذلك ، ولما اخفق في المنور على هذا الكتاب المنشود عقد المزم على تأليفه وخاص فمار الفلسفة وطلق بجمع مواد الكتاب فإذا بها تتعقد وتتشعب وتطغى حتى تضطره الى أن يرفع يديه مسقلاً . وهكذا تأتي ( مصارة الأيام ) خلاصة بسيطة وصادقة وغير موارية لكل مامر به الكاتب من تجارب في الجالين المعيشي والادبي .

وإن المرء يتفقد في ( الأيام ) هذه الجرأة في الخوض في صميم التجربة الفكرية او الحياتية كما يفقد التحليل . ثم ان المرء لا يجد تعويضاً عن ذلك في التجربة الادبية الخاصة للفرير الموهوب لان طه حسين يضمن علينا بالكثير ، ولا يمنحنا سوى تفصيات طيبة واحيدة تثير فينا الظما بدلا من ان تروي القليل .

ج - ان هذه المقاربات - على أي حال - لا تهدف أبداً النيل من القيمة الادبية للايام ولا سيما على مستوى الادب العربي . فالسيرة الادبية مازالت حتى الآن نوعاً ادبياً ناشئاً عندنا وإسرام طه حسين فيها لإسرام اسامي وجومري .

وكما سبق أن ذكرت بطل للجزأين الاولين قيمتي الفردية الخاصة . اما الجزء الثالث فمشكته انه لا يرتفع الى مستوى السيرة الادبية الناضجة في عصرنا وكذلك لا يحتفظ بنضارة الجزأين الاولين وتألفها . ولا ادري لماذا يكتفي طه حسين هنا بأن يمس الامور مساً هابراً ورقبياً . وإنه ليعلم حتى العلم ان القارئ متشوق لمعرفة خفاياها وتفصيلها ، وإنه ليدرك - وهو الاديب المرحف - ان كثيراً من المواقف التي مر بها مسرور الكرام هي مواقف إنسانية هنية من شأنها ان تمنح الاديب فرصة الكشف والتفغل في الأعماق ؛ ومن عجب ان طه حسين يفوت على نفسه مثل هذه الفرصة .

هل اعطي امثلة ؟ ان كل فصل من فصول الايام ج - ٣ القصيرة المتلاحقة يحمل وحده مثلاً أو مثالين ؛ كيف ثم مسألة حبه هذا دون معنى وكأنها أبسط شيء في الوجود لا وهل من السهل على فني ضرير فقير غريب ان يحظى بحب فتاة لوربية معافاة لا ترى في مستقبله الغريب بوارق أمل ؟ كيف حدث هذا ، وكيف سارت العلاقة بينها فما بعد ؟ ان طه حسين بصمت عن ذلك ويكتفي بإشارة للبح ولا يعبأ بتساؤلات قارئة بل بتساؤلات المواقف نفسه ؟ يريدنا طه حسين ان نصدق ان الجانب الوحيد من هذه



العلاقات النبيلة إنما كان هو الجانب الطاهر الذي أرمأ إليه إيماء ولم يستقصه ؟ وماذا نكون السيرة الذاتية في هذا المجال إن لم تكن كشفاً وفتحاً ؟

وفي مجال آخر يذكر لنا طه حسين على صفحات ( الأيام - ٢ ) ماذا قرأ من الكتب وماذا تعلم من الغفات ، ولكنه لا يقول لنا أبداً كيف فكر وكيف فهم الأمور ؟ وكيف نظر إلى الكون وإلى الحياة . نعم . انه يبشر إلى محاولته للتخلص من التشاؤم الذي فرضته عليه قراءاته المبكرة لأبي العلاء المهرى ، ولكنه لا يقول لنا سراً في فكر أبي العلاء ، ولا يقول لنا ما رأيته في معتقدات « الفتن » أولاً و « صاحبها » ثانياً وكأنما كانت كل تلك العلوم والفلسفات التي قرأه في القرب زاداً من المعرفة خارجياً لا شأن له كبيراً في الموقف من الحياة والكون .

وأيس المطارب هو « تصريف » . فربما فعل طه حسين ذلك في مجالات أخرى من كتبه ولكن المطارب - على الأقل - **الكشف عن الحركة الذاتية** وفكرة من الداخل ، والا أصبحت السيرة الذاتية سيرة خارجية محض .

أتراني أظلم طه حسين . من قهمل أن يجد له الميوسات والتعللات أعلى الاخص في طبقة المجتمع من حوله . فبعد أدت مرحلة « الفقه » صاحبنا « مثله ان يبدأ يمارك الحياة بوظائف صراحته الخارجية تثير عليه ضروب الخصام والعداوة وأخرجته من الجامعة وهرخته للاضطهاد والاعوز مرة بعد أخرى . أفليس من حق ان يحسب حساباً للصراحة الداخلية وما قد تفره عليه من أنوان النعمة التي ربما كان لا يحشدها . ولكنه لا يرى ثروما لها .

ولست أتم طه حسين هنا بالموازية بل اسجل عليه تمسكه بالصراحة الحكيمة وبالْحكمة في الصراحة . وان المتتبع لظاهرة طه حسين في المجتمع العربي يعرف تماماً انه لولا هذه الحسكة في طرح الامور لما اتسبح لصوت طه حسين في الاغلب ان يصل الى آذان القراء العرب شرقاً وغرباً ، ولكن هذه الحقيقة ينبغي لها ان لا تمنعنا من اقتقاد عنصر الكشف الذي تعلم انه المسوخ الطبيعي في فن السيرة الذاتية .

وحق في مجال الحديث عن الشورة والنضال كان طه حسين حكيماً وان كان مصمماً ايضاً . فقرأ الفصل الأخير من ( الأيام - ٢ ) فتجده يتحدث عن صوده السيامي ويغير اشارات غامضة الى ثورات عصره واشارات واضحة الى بعض الخصومات



السياسة التي اضطر لأن يخوض غمارها بعد عودته مباشرة من فرنسا ، وأنه لم يعرف تماماً لماذا خاض هذه الغمار ولا يتقدم على خوضها .

« لو استألف الأمر من حيث ابتدا لاستأنف سيرته التي سارها ، لم يغير منها شيئاً ولم ينكر منها قليلاً أو كثيراً » .

كما يعرف أن الضرورات الوطنية هي التي أملت عليه خوض المعركة وأنه لو لا ذلك لكان يؤثر الانصراف إلى علمه وأدبه وهذا هو واجب المثقف في الأحوال العادية :

« وكذلك غرق صاحبنا في السياسة إلى أذنيه وكان جديراً أن يفرغ للعلم والتعلم ، وألا يفكر إلا في طلابه وكتبه ، ولكن بعض الظروف تحيط بالشعب فتجعل الحيرة بالقياس إلى بعض أمتائها إنما لا يفتقر ، ولا تحصى آثاره » . من ١٧٧ .

أما سوى ذلك فلا نعرف المبدأ الذي يصدر عنه طه حسين ولا العقيدة السياسية التي يقبلها ولا الهدف الوطني الذي يرمى إليه . كان يكره الجبن والنفاق وكان الحق رائده دائماً ، وقد خاض أحياناً بعض الزعماء السياسيين وهاهنا بعضهم و « غرق في السياسة أو احترق بنارها ، ولم يكن له يد من أن يحتمل تبعات هذا الفرق أو هذا الحريق » .

د - ولكن ، على الرغم من كل هذه الملاحظات ، يظل الجزء الثالث من « الأيام » كتاباً جليلاً ومؤثراً . وربما لكن قيمته الأساسية في تلك المواقف النوعية الخاصة التي سجلت اضطراب الفهم الموهوب إلى أن يشعر بعاقته شعوراً حاداً وبالتالي أبرزت عنده ، ولو نسبياً ، تجرئة ذلك النوع من الاحساس الداخلي التي لا يعرفها إلا المكتملون ؛ والتي كان الفهم يحاول جاهداً أن يتجنبها أو على الأقل أن يتجنب تضخمها وذلك رغبة في أن تظل - ردود فعله الطبيعية ومعاقاة - على نحو ما رأينا في مطلع حياته الذي يصوره الجزء من الأول من الأيام على أن هذه الناحية بالذات تتهيج هنا لتضخم واضحا وتأخذ بعداً عملياً أو تفعيلاً يتضمن التجاوز عن الاحساس لصالح التصرف العملي . وكأننا نقول لنا « الفهم » : على التكيف أن لا يكون مفرط الحساسية إذا أراد أن يعيش . وفي الفصل الذي وصف به الفهم حادثة منعه من اصطحاب مرافقه إلى قاعة التدريس بالجامعة والمظاهرة التي راقت هذه الحادثة فجأة أنه يكاد يقول في نهاية الفصل ( ص ٣١ - ٣٤ ) أنه لو أقصع المجال لمفرط الحساسية لفقد دراسته الجامعية ولتشتير بالتالي مجرى حياته .

وفي مجال آخر يتعرض لهذه الناحية بشيء من الوضوح والتقرير ، فيذكر ما جره



عليه شقاء العادة ويذكر ما أثاره في حياته من المشكلات ثم يذكر مجاوزته من هذه النواحي في حياته العملية ، وربما كان هذا هو الدرس الأساسي في ( الأيام ) :

« .. ولكنه كان يعمل في نفسه ينبوعاً من ينابيع الشقاء لاسبيل لأن يفيض أو ينضب إلا يوم يفيض ينبوع حياته نفسها ، وهو هذه الآفة التي امتحن بها في أول الصبا ، شقي يا صبياً ، وشقي بها في أول الشباب ، وألحت له تجاربه بين حين وحين أن يتسلل عنها ، بل ألتحت له أن يقهرها ويقهر ما أثارته أمامه من المصاعب والشأت له من المشكلات ولكنها كانت تأتيه إلا أن تظهر له بين حين وحين أنها أقوى منه وأمضى من عزيمه وأصعب مراساً من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة .

والغريب من أمره وأمرها أنها كانت تولد في دخية نفسه وأعماق ضميره . كانت تولد مرأ ولا تقهره بالخصومة والكيد . لم تكن تمنعه من الماضي في الدرس ولا من التقدم في التحصيل ، ولا من النجاح في الامتحان حين يعرض له الامتحان .. » ص ١٠١ - ١٠٢ .

إن هذه المواقف بعد ذاتها مواقف انشائية دقيقة وبالغة التأثير . ويزيد من تأثيرها هنا تلك البساطة المتشابهة التي ترافق عرضها والتي تشير إلى عمق صداها في نفس صاحبها . وبالتالي إلى سلامة فهمها وصدقها البالغ في عرضها وتلقيها .

ولتنوع هذه المواقف إلى حد ما ، كما تختلف معانيها ودلالاتها بالطبع . ومن خلال هذا التنوع ترفد التجربة النوعية بتلك الخصوبة التي تعطي كتساب الأيام لونه الخاص بل أكاد أقول مره الخاص . إن « الفق » الضرر المعوز الغريب يدرك أن تجربة الحياة مفروضة عليه كإهي مفروضة على الأعداد التي لا تحصى من ناس هذا العالم السابقين منهم واللاحقين ، وهو يدرك أيضاً أن وجوده - كوجودهم - عرضي ومؤقت وربما غير مفهوم ( ولذلك لم يتعرض له صاحبنا تعرضاً مباشراً ) . ولكنه يدرك كذلك أنه معاناة تنتظره من خلال كل منعطف من منعطفات التجربة الحياتية التي لم يكن له بد من خوضها ، وما ذاك فقط لأنه كالأخرين محكوم أن يوجد وأن يخوض التجربة بل لأن الأسلحة التي وجدها يحوزته تعاني من نقص خطير وأساسي . وإذا كان البصر سلاحاً استراتيجياً أساسياً في معركة الحياة فإنه ، بالنسبة لمن يعد نفسه للعمل في ميادين العلم والثقافة ، السلاح الاستراتيجي النوعي الذي يأتي مياثرة في سلم الأولويات بعد العقل .



وان مله حينئذ يدرك ذلك كل الادراك ، وهو لا يسيء تقدير الصعوبات التي تقرب من به بل كثيراً ما يقتضي ليااليه مسهداً أرقاً يناضل هواجسه ويتحجب للعواجهات المتوقعة ، ولكنه في الوقت نفسه لا يسمح لخافقه أن تقادى الى أبعد من حجمها الطبيعي ، وهو يعرف متى يوقفها عند حدها وكيف . وانه ليصف لنا تجربته في الدخول الى الجامعة وفي مشكلة الايفاد ومشكلة السفر البحري والبري وتعلم طريقة ( برايل ) ومسألة الطعام ومشكلة امتحان الجغرافية وغيرها من المسائل النوعية التي تعرض للضرب ، ويحسن الوصف والتصور ، ولكنه لا يعلق على التجارب ولا يستنبط معناها ولا يربط بينها الا قياً لدر ، بل يبقها هكذا سلسة من النوحات الانسانية الفنية معروضة من خلال اللون البسيط الهادئ وغير المركب وضمن اطار وقيق خفي لا يكاد يظهر . وانها مشاهد مؤثرة أحياناً حتى انها لتكاد تستدعي الدفعة من العيون لأنها ليس تاحية حساسة صميمية من نفسية الفلق الذي يشعر بالعجز شعوراً مستمراً ويؤدي به العجز الى أن يتسامح حتى في تلك الحقوق التي تبدو للآخرين طبيعية جداً الى درجة انهم لا يحسون بها .

( على أن عجز الفلق لم يكن مقصوداً على ذهابه الى الجامعة وعودته منها ، وانما كانت عاملاً شاملاً يسلف في اشد الاشياء لزوماً له ، فهو كان يستحي من كل شيء ويكره أن يثير الضحك منه أو انزله له والاشفاق عليه . وكان شرطه حين سكن في البيت الذي أقام فيه ألا يشارك أهله في طعامهم ، وانما يخلو الى طعامه الذي يحب أن يعمل اليه في غرفته حين يأتي وقته . فكان الطعام يعمل اليه ويوضع بين يديه ثم يخلو بيئته ويبدنه فيصيب ما يستطيع لا ما يريده . يحسن ذلك أحياناً ويخطئه أحياناً اخرى ، وربما وضع بين يديه من ألوان الطعام ما لا يحسن تناوله فيتركه مؤثراً للعاقبة ، محتملاً في سبيلها ما قد يتعرض له أحياناً من ألم الجوع ) ( ١ ) .

وهن هنا طبعاً إزاء مشهد خفي بالأحاسيس الخاصة بالعامه ، فهناك الشعور الدائم بالعجز من الدخول ، وهناك شعور الحجل من العجز أمام الآخرين ، وهناك الحرمان الذي يسببه هذا الشعور بالعجز ويفرضه فرضاً على صاحبه ، وهناك أخيراً الاستسلام لشعور الحرمان والتكيف معه باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الحياة اليومية . وإن تألبر مثل هذه اللوحة في لغزنا لعظيم ، وإنه ليذكراً بأبسط النعم اليومية التي لانراها ولا نطن اليها ، الطعام موجود ولكن الفلق لا يستطيع ان يصيب شخصاً ، ولو كانت



المسألة مرحوة مناسبة معينة أو بأمد محدود هانت ، ولكنها ضرورية يومية لازية على الذي ان يدفعها صاغراً وان يحسبها جزءاً لا يتجزأ من حياته دون ان يخافه أي أمل بالخلاص منها . ولقد كان طه حسين خليفاً ان يتوقف عند هذه الناحية الحساسة من نواحي الحياة ويقلبها على وجوها حتى يستدر من الدمع مدارراً ، ولكنه أثر كما في الكتاب كله ان يكون المشهد عابراً سريعاً لا يكاد يسمح للدمعة ان تتجمع على حدقة العين ، وبالتالي - وهو الأم - لا يكاد يسمح للوقوف ان يحفر معناه في القعن .

والغريب أن هذه الطريقة في الكتابة لا تتفق مع ما عرف عن طه حسين من أناة في القول ورغبة في بسط الفكرة وسباحة في التعامل مع اللفظ إنها هنا لمع تكفي إشارته ولغة بسيطة خالية من الزينة وأحياناً من التألق ، مع بعد عن التكرار وخبو من التشاغم الموسيقي المعروف في أسلوب طه حسين . فهل هي يد أخرى تلك اليد التي صاغت هذا الكتاب ؟ أم روح أخرى ؟ أم لهاها النفس في حالة النجوى الصافية والتوهج من الداخل ؟

صدر حديثاً  
عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي  
الحمادة البيضاء  
قصص للأطفال  
دلال حاتم